٢٥
سبتمبر ١٩٨٦

مجلة كل المثقفين العرب

يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى

أدب ونقد

* الرسائل المتبادلة بين محمود درويش وسميح القاسم
* حوار مع الفنان اللبنانى مارسيل خليفة
* عبد الحليم حافظ .. من سنوات الازدهار الى سنوات الانكسار
* ملف العدد : عن الأدب المقارن

أدب ونقد

مجلة كل المثقفين العرب
يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

العدد الخامس والعشرون
السنة الثالثة
سبتمبر سنة ١٩٨٦
مجلة شهرية
تصدر منتصف
كل شهر

* المراسلات: مجلة أدب و نقد - ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت - القاهرة

أسعار الاشتراكات لمدة سنة واحدة "١٢ عدد"

الاشتراكات داخل جمهورية مصر العربية ستة جنيهات
الاشتراكات للبلدان العربية خمسة وأربعين دولارا أو ما يعادلها
الاشتراكات في البلدان الأوربية والأمريكية تسعين دولارا أو ما يعادلهما

أدب ونقد

يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى

فى هذا العدد :

الصـــفحة

إفتتاحيـــــــــة :

أدب الثـــــــورة المضـــــــادة

فـريدة النقـاش

قال الدكتـــور على الراعى فى نقـــده لرواية « حجــر دافىء » لرضوى عاشور فى مجلة « المصور » انه استراح لموقف احــدى بطلات الرواية — او بالأحرى لموقف الكاتبة من هــذه البطلة التى هى امراة عادية مات زوجها وقررت الا تتزوج لتتفرغ لتربيـــة الأبناء ، وحين تتطور الأحـــداث الطلابية فى بداية السبعينيات ويخرج الأولاد الى الشارع ، وياخذ البوليس فى ملاحقتهم ، تملأ السيدة سلتها بالحجارة وكأنما تهم بمشـــاركة المتظاهرين قصـــفهم للبوليس ، لكن المؤلفة تختار الا تقول لنا ماذا فعلت شمس بعـــد ذلك ، هل ياترى شاركت المتظاهرين غضبهم بعمل ما ام انها حملت سلتها المعباة بالحجارة ومضت ...

وقال الدكتور الراعى انـــه يفضل هـــذه النهاية على تلك التى وضـــعها « مكسيم جوركى » لرواية « الأم » التى اخـــذت فى توزيع المنشورات فى الختام وقد كان تحولها الى صفوف الثورة شيئا واقعا ، استغرق وقتا طويلا فى الزمن الروائى لدى مكسيم جوركى ، وفى الزمن الواقعى الذى شهد المخاض العنيف لثورة اكتوبر الاشتراكية .

تقدم لنا هذه المقارنة العابرة مفتاحا لدرس طويل لكل من « أدب الثورة » وادب « الثورة المضادة » وعلاقة كل منهما بزمنه من ناحيـــة من حيث قدرته على التعبير والمحاكاة والتبشير ، وبالنموذج الذى وجد لدينا وفى العالم من حولنا لهذا الأدب او ذاك من ناحيـــة اخرى ، وهو درس لابد ان يقوم به باحث او مجموعة باحثين حتى تتجلى الصـــورة الحقيقية للانتـــاج الادبى فى بلادنا خلال ربع قرن مضى أو ربما يزيد ، صورة ســـوف تساعدنا على كشف مناطق خفية فى ادبنـــا لم تكتشف نقديا بعـــد .

ونحدد هذا الزمن بصورة خاصة لأنه شهد على الصعيد الوطنى والاجتماعى والسياسى تحولين متناقضين وكبيرين ، الأول كان فى اتجاه التقدم الاجتماعى وبدأ زمنيا باجـراءات التأميم الواسعة سنة ١٩٦١ والثانى بعد ذلك بعشرة أعوام تماما حين وقع الانقلاب الساداتى ضد الناصرية واخذ يمهد الأرض لعصر الانفتــاح والتبعية الشاملة .. فكان انتقالا لمسار جــديد .

وهذا التحديد للخطوط العامة ضرورى لأنه ليس بوسعنا أن نحلل ظاهرة ادبيـــة ما بمعزل عن الظروف الاجتماعية ـــ الاقتصـــادية التى ذلقتها واحاطت بنموها ...

فالأدب لا ينبت فى الفراغ . وقد عرف أدب الثورة المضادة طريقه الى الناس فى الســنوات الأخيرة لا لأن عقما اصـــاب المبدعين الجـــدد الذين ظلوا اوفياء لحلم الثورة بل اخذوا يواصلونه ، وانما لأن الظروف الاقتصادية ـــ الاجتماعية التى جاء بها الانفتاح فضـــلا عن أنها خلقت الأرضية المواتية لهذا الأدب .. لانتاجه وتذوقه ، على الســـواء فقـــد مكنت للفئات والطبقات الجديدة بحكم سطوتها الشاملة ان تفسح المجال لهذا الأدب ليسود ويروج ضمن عالمها الثقافى . بمجمله ، فاخـــذ يخلق لنفسه نقادا ودعاة اعلاميين اذ التخوم بينه وبين الدعاية لا تكاد تبين ... حتى انه راج كثيرا مصطلح يدعى الأدب ((**الاعلانى**)) وهـــو باختصار ذلك الأدب الذى يرى واجبا عليه بصفة دائمة ان يمجد السلطة القائمة، ويفرد لقراراتها الصفحات الأدبيـــة ويكيل لها المدائح شـــعرا ونثرا ، وبطبيعة الحال فان النقاد الجادين يعرفون أن هذا النوع من الانتـــاج لا ينطوى على اى قيمة ويهملون شأنه ، **لكنه ســـوف يأتى اليوم الذى يخضـــع فيه علماء الاجتماع هذه المـــادة للبحث من زاوية تاثيرها على الجمهور ، ليكتشف ان رواجها قد ترك اثره المدمر على الذوق العام ..** وخلق أوهاما كثيرة ... وكان راعيـــا وجدانيا للحلم الفردى والحـــل الفردى ... وللقومية الضيقة ..

ومفتاح ((**الراعى**)) ضرورى جدا لأنه سيكشف لنا فى المســـتقبل أن أدب الثورة المضادة هـــو الذى طالمـــا استلهم نموذجا خارجيـــا باهرا بطريقة ما ، وانه على العكس من ذلك فان بدايات الأدب الثورى الذى خرج من رحم المدرســـة الواقعية النقدية فى منتصف القرن أخـــذ

يطور نفسه طبقـــا لاحتياجات الواقع المحلى والطرق التى يفتحها .. مستفيدا من التطور العالمى لا ناقلا لبعض افكاره الجاهزة فعلى ســبيل المثـــال كان ادب ت.س اليوت فى بداية القرن فى أوروبا ثم فى منتصفه فى بلادنا راية من الرايات المرفوعة ابدا لدعاة الثورة المضادة وهـــؤلاء الذين سخروا من حلم الاشتراكية ، والنضال من أجلها والتبشير بها ، كذلك استخدام ادب الكسندرسولجنيتسين المنشق السوفيتى فى سبعينيات القرن للبرهنة على « خـــرافة الثورة » ، وكانت تجربة سولجنيتسين فى معتقلات ستالين التى ســجلها فى أكثر من رواية مادة خصبة لهـذه الدعوة واداة للدعاة ووجد كل منهما مقلدين نشطين يفتعلون تلك العوالم المشابهة من الخراب والضياع والاحباط والعدم ، من واقع مختلف تماما يعرف الناس فيه اشكالا اخرى للضياع والقمع ويلعب فيه الدين وظائف مغايرة لتلك التى لعبها فى أدب اليوت الذى اســتند بقوة الى التراث المســيحى ...

وادب الثورة المضـــادة ليس انتاجا اعلاميا منقولا ومقلـــدا فقط يداعب احلام الثراء والتفرد لدى البسطاء بل هو ايضا ادب مخادع لأنه يتلفع باكثر الأفكار نبلا . ويلعب — وان بمهارة محـــدودة — على ذلك الوتر المشدود ابدا فى الروح الشعبى وهو الاحتياج العميق للســـلام والطمانينة والأمن ، فتتدفق علينا فجاة تلك المسلسلات التليفزيونيـــة والاذاعية والروائية التى تدعو مباشرة لنبذ الثار ، والاحتكام الى السلوك « المتحضر » كما يســـمونه والدفاع عن الســـلام والوئام بين البشر . وتخلط عمدا بين الثار كعادة متخلفة قديمة اخذ المجتمع يتخلص منها مع اضطراد تقـــدمه وتصنيعه وبين تلك الحرب المشروعة والعـــادلة التى خاضها المصريون والعرب والفلســـطينيون دفاعا عن اراضيهم وحقوقهم المغتصبة ومازال عليهم ان يخوضـــوها ، وطبقا لهذه المسلســـلات فان « الوئام » باى ثمن هو مطلب لابد من الســـعى لتحقيقه ولو كان على طريقة معاهدة كامب دافيد والصلح بين حكومة مصر واسرائيـــل ، ولو كان مثل معاهدة ١٧ مايو التى فرضت على الشعب اللبنانى واسقطتها مقاومته الباسلة .

وتتواصل الأفكار الرئيســـية فى ادب الثورة المضادة لتمتـــد الى التصالح الاجتماعى او ما يسمى فى قاموس السياسات القائمة الســـلام الاجتماعى وهـــو ذلك الذى يقـــوم بين المســـتغلين « بكسر الغين » وضحاياهم حيث نجد المشكلات المتفاقمة حلها فى طيبة الأولين المحتملة وانصياع الأخيرين الذين تأسرهم الطيبة .. فينساقون مرة اخـــرى ؛ ومن باب آخر لحلم فردى — أبوى من نوع جديد .. ينفى لا فحسب

فكرة النضال الجماعى لتغيير الواقع بل انه يتحاشى حتى رؤية **هذا النضال الذى يحدث فعلا فى الواقع ، والذى كان عبر التاريخ ملهما للأدب الواقعى الذى طالما اكتشف ــ بسبب ذلك بالضبط ــ فى قلب الظلام الحالك طريقا للخروج .**

انه ايضا ادب اقليمى بالمعنى الضيق يخاطب ذلك الغطاء الوجدانى الخارجى الهش للفخار « بمصريتنا » وهو غطاء صنعته سنوات الانفتاح على الطريقة الثقافية الاستهلاكية المضبوطة .. التى تجعل من الفخر « الشوفينى » بديلا للانتصار الفعلى ومادة للاستهلاك ...

يظل سلاحنا الرئيسى فى مواجهة هذه الثقافة هو اعمال العقل النقدى الذى يحللها ويكشف خباياها والأهداف التى تنطوى عليها والأساليب والأدوات التى تستخدمها وصولا الى حقيقة البناء الاقتصادى ــ الاجتماعى الذى تتاسس عليه وتتعهد بالقيام له بالعملية الأيديولوجية الشاملة التى تعيد انتاجه كل يوم فى عقول الناس وارواحهم ، اى انها تؤكد نفسها كثقافة سائدة ، وتخلق بنفسها مصداقيتها ... وعلى ارضية هذه المصداقية ينتج هذا الفيض من الأدب الهش الذى تفسح له آلاف المجالات لكى ينتشر ويصبح ادبا سائدا لأنه يتدفق بكثرة من وسائل الاعلام المرئية والمسموعة ومن صفحات المجلات والأبواب الثقافية .. ويتدفق عليه الالهام ــ خاصة الالهام الأيديولوجى ــ من نموذج مسبق جاهز ابدا للتصدير من البلدان الراسمالية الكبرى التى تتفنن فى ترويج منتجاتها الثقافية الاستهلاكية من مسلسلات تلبفزيونية وافلام وروايات وادب خام الا من معنى واحد فى الغالب هو تلك البطولة الخارقة لرجل المباحث او مرشد البوليس أو مبعوث المخابرات المركزية الأمريكية فى المهمات الكبرى لتدمير العالم الاشتراكى ..

وكما ان احدا لن يكون قادرا بعد الآن دولة كان او رئيسا أو شركة عملاقة ان يدمر العالم الاشتراكى الذى اصبح حقيقة أساسية فى عصرنا ، فان انتاج الأدب الجديد الذى سوف يزيح فى المستقبل أدب الثورة المضادة حين تتوفر له الشروط اللازمة التى هى من طور التكوين ــ لن تتوقف وحينئذ سوف يكون بوسع رضوى عاشور أن **تقول لنا ــ دون خجل ماذا فعلت شمس بالضبط .. هل قذفت الشرطة بحجارتها ؟**

فريدة النقاش

الرســـائل المتبـــادلة بـــين :

محمود درويش وسميح القاسم

من الوطن إلى المنفى

ﷻ محمود درويش

الرســـالة الأولى

عزيزى سميح ،

...وما قيمة ان يتبادل شاعران الرسائل ؟

لقد اتفقنا على هذه الفكرة المغرية منذ عامين فى مدينة استوكهولم البــاردة . وها انذا اعترف بتقصيرى ، لاننى محروم من متعة التخطيط لسبعة ايام قادمة ، فانا مخطوف دائمـــا الى لا مكان آخــر . ولكن تسلل الفكرة المشـــتركة الى الكثيرين من الأصدقاء تحـــول الى الحاح لا يقـــاوم . كم تبهجنى قراءة الرسائل ! وكم امقت كتابتها ، لاننى اخشى ان تشى ببوح حميم قد يخلـــق جوا فضائحيا لا ينقضى ، حتى تحـــولت هذه الخشية الى مصدر اتهامات لا تحصى ، ليس افدحها « التعالى » ، كمـــا هـــو رائج !

الآن ، اشـــعر عن عواطفى ، وابـــدأ . لا اعرف من اين ابـــدا عمليـــة النظـــر الى مرآتنا المشتركة . ولكنى سابدا لانضبط ولاورطك فى انضـــباط صارم . سيكون التردد او التراجـــع قاسيا بعـــدما اشهدنا القـــراء علينا ! وبعـــدما هناتك بعيد ميلادك الذى يواصـــل صناعة الفارق بين العمر والصـــورة . كل عام وانت فى خير وشـــعر حتى نهـــايات النشيد .

لن نخدع احـــدا ، وسنقلب التقاليد ، فمن عادة النـــاشرين ، او الكتاب ، او الورثة ان يجمعوا الرســـائل المكتوبة فى كتا ب. ولكننا هنا نصمم الكتاب ونضع له الرسائل . لعبتنا مكشوفة . سنعلق سيرتنا على السطوح ، او نوارى الخجل من كتاب المذكـــرات بكتابتها فى رسائل .

انتبه جيدا ، ان تستطيع قـــول ما لا يقـــال . فنحن مطالبـــان بالعبوس ، مطالبان بالصدق والاخفـــاء وبمراقبتهما فى آن . مطالبـــان

بالا نشوه صورة نمطية اعدتها لنا المخيلة العامة . ومطالبان باجراء تعديل ما على طبيعة ادب الرسائل : ابرزه استبعاد وجوه الشهود وجمالية الضعف الانسانى . فكيف تحل هذه المعضلة التى يجمد بقاؤها الفارق الطلى بين الرسالة والمقالة ؟

سنحاول افلات النص من ضفافه ، اذ لعلى ابرز خصائص الكتابة هى فن تحديد الضفاف الذى يسميه النقد بناء : فلنكسر البناء لتعثر لعبتنا الجديدة على ساحتها المفتوحة .

واصل الحكاية — كما تذكر — هو رغبتنا الوارفة فى ان نترك حولنا ، وبعدنا ، وفينا ، اثرا مشتركا وشهادة تجربة جيل تالب على نور الأمل وعلى نار الحسرة ، وان نقدم اعتذارا مدويا عن انقطاع اصاب ساعة فى عمرنا الواحد ، وان نعيد ارتباطنا السابق الينا والى وعى الناس ووجدانهم ، لنواصل هذه الثنائية المتناغمة — ثنائيتنا — الى آخر دقيقة فى الزمن ، بعدما تمردنا عليها فى مطلع التكون الجنينى تمردا كان ضروريا لبلورة خصوصية لا بديل عنها فى الشعر ، ثم تجاوزت نزعتها الاستقلالية لتتحول الى تناحر سفيه قد كان احد مصادره احساس الواحد منا ، بشكل مفاجىء ، بقطيعة حوار توصل الى يتم . لقد كان كل واحد منا شاهدا على ولادة الآخر . فانتابع هذه الشهادة .

ولكن ، ما قيمة ان يتبادل شاعران الرسائل ؟

لسنا بشاعرين هنا ، ولن نكون شاعرين الا عندما يقتضى الامر ذلك . هل هذا ممكن ؟ لا اعرف ان كنت سترضى بهذا التغييب الملازم لاستحضار انسانيتنا المقهورة «بعدوان» الحب والقصيدة ، منذ حول العربى الجديد شاعره الجديد الى موضوع . فماذا نريد ان نقول ؟ لقد فعل الشعر فينا ما تفعل الموسيقى بموضوعها ، تتجاوزه للافتتان بذاتها واداتها . ولكن اين سكاننا ؟ اين لحمنا ودمنا ؟ أين طفولتنا ؟

لقد تعبت من المهارة . ولكن اعجبتنى حاسة المهارة المتنبهة الى ذاتها فى مجموعتك الشعرية الجديدة . ومع ذلك ، فان اكثر ما يعنينى هو انسانيتك . وهنا تحديدا : ابوك ، لقد اعادتنى مرثيتك اليه ، الى كرم الزيتون المعلق على خاصرة السمو الراسخ ، والى قدرتنا على الدهشة وسط تبدل الروائح الصلبة فى الطبيعة ، والى الحدود

النائتة الفاصلة بين الفصـــول . من لا مكان له لا فصـــول له . ولكنني مازلت مفتونا ومجنونا بخريفنا . وخريفنا ليس هو الشـــجر المدافـــع عن بذاءة الذهب ، ولكنه الرائحـــة ، فكيف ستنقل الى هذه الرائحـــة بالرســـائل ؟

خذني الى هنـــاك اذا كان لي متسع في السراب المتحجر . خذني الى مضائق رائحـــــة اشمها على الشاشة وعلى الورق وعلى الهاتف . واذا تعذر ذلك فليسمع منك كل الحصى والعشب والنوافذ المفتـــوحة اعتذاري الجارح .

من حق الولـــد ان يلعب خارج ساحة الدار . من حقه ان يقيس المـــدى بفتحة ناي . من حقه ان يقع في بئر او فوهة كبيرة في جـــــذع شـــجرة خروب . من حقه ان يضل الطـــريق الى البحر او المدرسة . ولكن ليس من حق احد ، حتى لو كان عدوا ، ان يبقى الولد خارج الدار .

لم نذهب الى العمر في هذه الطريقة ، بل ذهبنا على هذا الطريق . هل تذكر هتافك الساطع «ابدا على هذا الطريق» ؟ ابدا ... ابدا وان نعرج ، او نعرج بنـــــا على منافٍ لم تخطر على بال آلهة الشر الاغريقية . ولا افعى جلجامش فعلت ما فعلت بنـــا بنت الجيران . هل تذكر الشارع الخارج من عكا الى الشـــــمال العربي ، وسكة الحديد الموصلة الى الجنوب العربي ؟ . ولكن ، ابـــدا ... ابـــدا على هذا الطريق مهمـــا اشتد مزاح الزمن ، ومهما توسع حمار الخواجا بلعـــام ...

لست نادما على شيء ، فمازالت قادرا على الجنون ، وعلى الكتابة وعلى الحنين . ودون ان اتساءل : هل سبقت الفكرة اداتهــــا ايتكاثر عليهـــا الحصار ؟ اصرخ في وجـــوه الذين يدفعون الفكرة الى الضجر : ان روحي هنـــاك ، واقـــول لك : ان اولئـــك المحتلين ، الواقفين بيني وبينك ، لا يستحقون اية مقـــارنة مع اي شر عربي ... عبيد الخرافات، طفيليات العجز المحيط ، سلالة الانتقـــام ، لا حق لهم في التصفيق لحداقة الآخرين التي تواصل انتـــاجهم الموقت . وماذا لو انتصروا في غيـــاب ؟ هل يضمن فولاذهم القوى النجـــاح الدائم لفكرة ميتة ؟ وهل تصوغ الأداة الحق من الزائل ؟

لهذا السبب احارب الالتباس ، ولا امد حنيني على جسر فردي . فكن انت جسري الصلب ، وقـــدم لجدل «الداخل والخارج» عافية التواصل . عوضني عن غياب لأفرح : ما دمت هنـــــاك انا هنـــاك . وافتـــح النافذة المطلة على العسكر . ما كان يطل على الخارج ، فينا ، يستدير ليطل على الداخل ، هي الدائرة ... هي الدائرة .

ويلحون على ليقتلونى . هل انت نادم على سفر ؟ لم يذهب شىء عبثا ، لم يذهب وقد حاولنا ان نضخ الوعد بما اوتينا من لفه وحجر. ودم ! ومازلنا نحاول البقاء والسير لن ينكسر الصوت مادام شعبى حيا ... حيا ... حيا . ومادام للأرض يوم هو هوية العمر . فلماذا يساق فرد واحد الى سؤال : هل انت نادم على سفر ؟ سدى احاول ان ارد السؤال الى سياقه . فاهمس فى آلة تسجيلصغيرة : اذا كان هذا يريحكم ، فانا نادم على سفر !

المكان ، المكان ، اريد اى مكان فى مكان المكان لاعود الى ذاتى، لأضع الورق على خشب اصلب ، لاكتب رسالة اطول ، لأعلق لوحة على جدار لى ، لأرتب ملابسى لاعطيك عنوانى ، لأربى نبتة منزلية ، لازرع حوضا من النعناع ، لأنتظر المطر الأول كل شىء ، خارج المكان ، عابر وسريع الزوال حتى لو كان جمهورية ، ذلك ... ذلك هو ما يجعلنى عاجزا عن الرحيل الحر ...

ولكنك ستكتب الى ، لاعادة تركيب ما تفكك فى النفس والزمن ، لرفع رافعة التوازن لثنائية «الداخلوالخارج» الخاصةوالعامة ، لاستعادةاولى الطرقات الصاعدة الى افق يفيض عن الطرق . ستكتب الى . ساكتب اليك ... لاعود . فمازال فى وسع الكلمات ان تحمل صاحبها وان تعيد حاملها المحمول عليها الى داره . ومازال فى وسع الذاكرة ان تشير الى تاريخ . ويجتاحنى نداء راعف الى عودة ، عودة ما الى اول الأشياء والى اول الأسماء ، فكن انت عودتى !

اذن ، اخرج من خزانة الثياب لنلعب لعبة اخرى مع فتيات اخريات ، ونتلكأ طويلا فى الشوارع الخلفية ، فانت على موعد مع الشاطىء . حيفا حارة فى الصيف ورطبة . ولا تنس ان تزور محطة الشرطة وانت فى طريقك الى البحر ، لا تنس ان تسأل الضابط عن موعد الاعتقال القادم . قدم له سيجارة واطلب منه سجنا انظف من سجن الشهر الفائت . ولا تنس المقال فى «مقهى روما» كالمعتاد... وان جاءت «السيدة» سلم عليها وقل لها : سافر ... وسيعود قريبا . ولا تسألها عن الجنين ! ...

قريبا ؟ ست عشرة سنة ! ست عشرة سنة كافية لتقبل بنياوب ود خطابها وتعلن بحرايجه . ست عشرة سنة كافية لان تتحول الحشرات الصغيرة على جراح ايوب طائرات نفاثة . ست عشرة سنة تكفى لاصرخ : بدى اعود . بدى اعود . كافية لأتلاشى فى الاغنية حتى النصر او القبر...

ولكن ، اين قبرى يا صديقى ؟ اين قبرى يا اخى ؟ اين قبرى ؟ ...

* سميح القاسم

الـبريد الأول

اخى محمـــود

اذن ، هكذا نكف قليـــلا عن عبث الغربة ونخترع لأنفسنا لقاء ما . وها انت منذ رسالتك الجديدة (لمــاذا تسميها رسالة اولى ؟) تقتـ - بذكائك الذى اعرفه قاعدة للعبة وكانك لا تعرف اخاك فى عناده (برج الثور !) وشهوته الفادحة للعب بلا قواعد !

« نحن مطالبان بالا نشـــوه صـــورة نمطية اعدتها لنـــا المخيلة العـــامة .. » .

هكذا تقـــول فى رسالتك ، هديتك الرائعة لى فى يوم ميلادى المروع. لا باس عليك يا اخى الحبيب فهنـــاك من هم اقـــدر منا على تشـــويه « صـــورتنا النمطية هـــذه » . اما نحن فمـــا علينـــا الا ان نرمـــم « المخيلة العـــامة ، المخيلة الطيبـــة المدقعـــة الهالكة شـــوقا الى موت اليف فى زمن الضجيج والوحشة والنعيب . وماذا بشان مخيلتنا نحن . مخيلة جيل برمته ، حاصروها منذ طفولتها الأولى بكاس امرىء القيس الذهبية وابهـــة بنى امية ، وسيجوها بمطالع المتنبى المدهشـــة وصهيل الخيل وصليل السيوف منذ داحس والغبراء مرورا بالقادسية حتى «حرب تشرين المجيدة» ؟ ماذا عن ذاكرتنا المحرومة من غضب الصعاليك ونقـــاء الغفارى ولوعة ابن زريق البغدادى ؟ لقد جروا الى قلوبنـــــا انابيب نفطهم وماتهم هم ، وتركونا نتخبط بحثا عن راس الذبع حيـث مازلنا نحن ... فما الذى كان وما هو الكائن وما الـــذى سيكون بعد ان صعقوا مخيلة طفولتنا عام ١٩٤٨ وصعقوا مخيلة فتوتنا علم ١٩٥٦ وصعقوا مخيلة شبابنا عام ١٩٦٧ وقايضونا عين جالوت بكامب ديفيد ، والدبـــل على الأعنـــــاق .

خانوا ذاكرتنا ، بملوكهم ورؤسائهم وحكوماتهم ومؤسساتهم . خانوا ذاكرتنا شعبا وجيلا وشعراء . واباحوا لأنفسهم انقصافنا مثل قصبة هشة أمام عاصفة الوكالة اليهودية والكومنولث وجامعة انتونى ايدن العربية(؟).

لا باس عليك ، لا باس على . علينا ان نرمم الذاكرة .

مد الى يدك النحيلة عبر المتوسط لا تكترث بحاملات الطـــائرات

والطرادات الصاروخية فهي منهمكة بلحم طفلة عربية من ليبيا آمنت بأن رأس الدوتشي موسوليني لا تصلح قبرا للصحراء .

مد الى يدك في غفلة من انبيـــاء الكذب وشهود الزور . وتعـــال نأخذ نصيبنا من دهشة العيد الأول للقصيدة ابكر يوم كانت زيارتك الأولى للرامة . كان ذلك بالأمس القريب ، منذ ربع قرن فحسب . هل تذكـــر كيف استولينا على مضافة ابى العليـــا وحولناها بلا استئذان الى منتدى ثقافي اثلة من الشـــبان المدججين بدواوين على محمود طه ومحمود حسن اسماعيل وابى القاسم الشابى وكتابات جبران الذبوية ؟ هل تذكر ذلك الشاب الذى حاصرنا وامطرنا بوابل من قصائده حتى ضقنا ذرعا فتهامسنا: « اللهم اجعل هذه الليلة خيرا .. فهذا الفتى قد تابط شعرا (!) ما كان النوم متاحا الا في ساعة متأخرة من الليل او في اختها المبكرة من النهار... وآنذاك شددت اللحاف الى ما تحت انفك مودعا : (بخاطرك) !

« بخاطرك ! » لمـــاذا اتوقف عند هذه الكلمة ؟ آه . صحيح ، لأنك لم تقلها لى حين ارهقتك ليـــلة ما في موسكو فشددت مصر الى ما تحت انفك . لقـــد احزنني رحيلك اكثر مما اغضبني . كان في رحيلك قسط من الأنانية بقـــدر ما كان قسط مماثل من الانانية في سخطي عليك . والفريب في الأمر ان كتيبة باكملها من الكتاب والصحفيين والشعراء والقرارات في (حلات الطرق) هذا منطلقا تاريخيـــا لتجديد امجاد القيسية واليمنية حتى انهم اقسموا بلا رفة هدب ان قصيدة (اليك هناك حيث تموت) موجهـــة اليك رغم انهـــا نشرت قبل رحيلك بعامين . هكذا كان . بيد ان قصيدتنا المشتركة في الرامة ودير الأسد وحيفا وحبنا المشـــترك وسجننا المشـــترك ونضالنا المشترك وجريدتنا المشتركة وذاكرتنا المشتركة ، هذا العـــالم الزاخر بالفرح الدامي ، الجياش بغبطة التحدى وكبرياء الألم ، كان رأس النبع الذى اكتشفناه وها نحن نعود اليه .

قلت (الرامة) وقلت (دير الأسد) . وتحضر على الفور تلك البداية السحيقة اللصيقة (لعملنا المشترك) . في اعقاب زيارتك لى في الرامة اهديتني قصيدة . كان عنوانها (عروس جبل حيدر) . وكان مطلعها .

في حضن حيـــدر ترقـــد   حيث الجمـــال مفـــرد

وبالطبع كان على ان ارد على النـــار بالمثل . وهكذا اهديتك قصيدة معارضة . كان عنوانها (بلبل دير الاسد) . وكان مطلعها :

قلبى يثـــور ويزبـــد   وعلـــى الحنـــين يعربـــد

مهلا . انتظر . راجع المطلعين معي . الا تلاحظ شيئا ، بل تلاحظ بالتأكيد من خلال هذين البيتين اننا منذ بداياتنا كنا مكرسين للتماثل والتناقض فى آن . التماثل فى الوجدان والتناقض فى شكل التعبير عن هذا الوجدان .

تأمل مفرداتك ـ حضن ، ترقد ، مغرد .

وتأمل مفرداتى : يثور ، يزبد ، يعربد .

ياه . اتعلم يا محمود ؟ قد يعثر النقاد فى هذين المطلعين على المفتاح الحقيقى لمداخل تجربتينا ــ تجربتنا . من جهتى ، يبدو لى الآن ان مناخك الشعرى كان صافيا منذ البداية وان مناخى الشعرى كان غائما منذ البداية .

قد يكون الأمر كذلك وقد لا يكون ، الا اننى مقدم على البوح لك هنا بسر رافق خطواتنا الأولى . قبل ثلاثين عاما كنت طالبا فى مدرسة الناصرة الثانوية . والى جانب ممارسات سرية شتى كنت امارس كتابة القصائد البذيئة الصاخبة هجاء لمعلم او تجريحا لزميل او غزلا فى طالبة . وكان الطلاب يتناولون هاتيك القصائد مع ساندوتشات العطلة الصباحية ، متلمظين بعدها بما طاب لهم مدحا او قدحا . فى تلك المرحلة اكتشفت بايرون وشيللى عبر المنهاج الدراسى . وخيل الى آنذاك ان بايرون اقرب الى قلبى من صديقه وزميله . وذات درس من دروس الأدب الانجليزى علمنا المعلم ان والد بايرون كان ضابطا متقاعدا من الجيش برتبة كابتن . فجأة انفجر طالب يدعى سعيد الصح ضاحكا . دهشنا لجراة زميلنا علما بان استاذ الانجليزية كان رجلا صارما عصبيا حاد المزاج ، وتفاديا لعاصفة الغضب سارع اخونا سعيد لتبرير موقفه : (يا استاذ ، والد سميح القاسم هو الآخر ضابط متقاعد من الجيش برتبة كابتن) . ضحك الطلاب وغفر المعلم . اما انا فلم اضحك ولم اكتشف ضرورة للغفران بل تعاملت مع هذه المسألة ليس باعتبارها لفت انتباه الى مصادفة طريفة او لسعة من زميل يشكك فى مستقبلى الشعرى ، بل باعتبارها نوعا من التقمص التاريخى الناجز وفق ارادة الهية .

وحين تعارفنا فيما بعد يا عزيزى محمود ، همست لذاتى وفى ذاتى: (آها .. لابد ان هذا الشاعر هو زميلى وصديقى بيرسى بيش شيللى !!) والآن ، فى هذا الوقت بالذات ، وبعد ظاهرة الثنائية التى اشرت اليها فى رسالتك ، ساكون مموها اذا انا زعمت الفكاك من (ثنائية) شيللى وبايرون .

يا عزيزى محمود درويش .

من حقك ان (تلعب خارج ساحة الدار) ومن حقك ان تعــود ، ومن حقى ان العب فى ساحة الدار ومن حقى انا الآخر ان اعود . ومن حقنــا جميعا ان نختار قبورنا . لكن تعـــال نراقب كلمـــة ((الحق)) هذه . ماذا عنت فى المـــاضى ؟ ما هو معناها اليــوم ؟ وهل تختزن هذه اللفظة الرشيقة والمهيبة فى آن ، مضمونا مجــردا فردا شاملا وخالدا ؟ لا ارى ذلك ، والا لكان على ان اعلق نفسى على اقرب شجرة . ولنتامل معــا الفـــاظا ومصطلحات رائجة اخرى : السلام ... العدالة الاجتماعية... الامن ... الوحدة الوطنية .. حق تقرير المصير وهلمجرا . وعليــه قس ! ستجد من يفسر حق تقرير المصير على انه الحق فى اختيار هــذا النظام او ذاك وتكريسه لابادتنا السياسية والتاريخية ، حتى الجسدية . وحين تسال امراة ما لمـــاذا تزنى فقد تجيبك على الفور : انا حرة ! واذا سالت سمسارا لماذا تخون وطنك فسيرد على الفور : انا حر ! واكثر من ذلك . فستجد من يجابهك بصفاقة مرعبة : هه ، تتحدث عن الحــرية وتدعو للحق وها انت تنتقص من حريتى وتصادر على حقى !

كلمات يا عزيزى . كلمات . كلمات . كلمات والف رحمــة على هملت وعلى شكسبير وعلى آله وصحبه اجمعين !

اخيرا لا تسالنى اين قبرك . مادام المهد قضية معلقــة فســيظل القبر سؤالا محرجا يتيم الاجــابة .

الأمر المؤكد الوحيد هو ان حواجز الشرطة المحيطة بمطار اللد لن اقوى على احتجاز قلب لوطن الذى ينتظر عودتك ساعة بساعة ودهرا بدهــر ...

اخوك سميح القاسم

(حيفا ١٩٨٦/٥/٢٢)

** محمود درويش

الرســالة الثانية

عزيزى ســميح

... وعلى ذكر ((الحق)) الذى يمد لسان الســخرية فى رسالتك ، والحق بالحق يذكر او ينكر ، فضحتنى دمعتى منذ ايام ، عندما كنت اسجل حديثا تلفزيونيا فى مدينة هلسنكى ...

انقض على احد المحاورين ، وهو كاتب فنلندى شهير ، بهذا السؤال المدهش : هل تعرف كيبوتس ((يسعور)) ؟

اجبت . نعم ، اعرف مكانه لانى اعرف انقاضى . ولكن ، لمـــاذا تحرك فى هـــذا العطش ؟

قال : انا من هناك . اعنى : عشت هناك عشر سنين . ومن حقى ان اعود الى هنـــاك فى اى وقت اشاء ...

قلت : فى اى وقت تشاء ، لمـــاذا ؟

قال : لاننى يهـــودى ...

قلت له ، وقد تحول الى مرآة : ياسيد دانيال كاتس ، يبدو لى انك تعرف اننى ولـــدت هنـــاك ، تحت غرفة نومك ، وتعرف أن لا ((الحق)) لى فى العودة الى مكان ولادتى ، بينما انت الفنلندى ، صاحـــب العشرين الف بحيرة ، تملك ((الحق)) فى العودة الى بلادى فى اى وقت تشـــاء ...

قال : اعرف هذا الظلم . ولذلك ، اعددت لك هذه الهدية ، هـــذه الأغنية القصيرة . ((انظر الى البلاد التى تسميها وطنك — قـــال لى توفيق او محمود/ عيناك تحدقان فى التراب ولا تصلان الى ما تخبىء الأرض/ القرية التى ولدت فيهـــا عارية وباكية/متحررة من خاصرة امى/وانت ... ها انت ترفع باعتزاز/كوخا من الصنوبر)) .

وروى لى دانيـــال ، يا عزيزى سميح ، مسيرته فى طريقى العودة — انهم دائمـــا عائدون — كما يرويها من يملكون الحق ، اينما كان ، والضمير عندها يتثاءون . اذ ليس على التاريخ الا ان يتمرن على حساب مصالحهم وعواطفهم وينضبط ! كان مثل جميع المهاجرين لا يعلم ، لا احد منهـــم يعلم — على ما يبدو — ان فى بلادنا شعبا ، وحين يواجهون عقبات الاندماج فى الأرض او فى المؤسسة فانهم سرعان ما يعلنون ، ويستخرجون احتياطى الضمير ليختاروا ((عودة)) اخرى الى ((حق)) آخر .

من علمك يادانيـــال ان تحت كيبوتسك قريتى ؟

قال : شجرة الخروب الضخمة ... سالت احد زملائى فى الكيبوتس عمن غرس هذه الشجرة ، فقال : نحن المهاجرين . ولكننى ادركت من عمر الشـــجرة انه يكذب ، وادركت ان احد اجدادك هو الذى غرسها ، فحملت ضميرى المعذب وعدت الى وطنى فنلندا .

لم اقل له ، يا عزيزى سميح ، انه محظوظ بامتلاكه حقين ، ووطنين، وعودتين . قلت له انه عادل لأنه يمتلك ميزة انسانية اكبر هى : الضمير. يحركه ، يستعمله ويشهره متى يشاء فى وجه اية مشكلة . فى وسعه ان يتوج قاضيا مادام يتمتع بهذه القوى الانسانية.له حق الكلام والمصداقية. أليس هو الشاهد الذى لا يدحض ؟ ونحن الذين نحتاج اليه لنتكلم عبره عما يصيبنا . فهل يحق للعربى ان يتحدث فى الغرب بلا شاهد يهودى ؟ لاحظ ، على سبيل المثال ، كيف يناقش الاسرائيليين قضايا الاحتلال ونتائجها السكانية . انهم يبكون كما لو كانوا هم الضحية ، ونحن الضحايا نصفق لمتانة الدليل ! .

ولكننى اعلق بطريقة اخرى تشبه معانى الكلمات التالية : وهكذا تدلنا شهادة دانيال على ان السلام فى الشرق الاوسط مازال قابلا للتحقيق ، مادام دانيال يصافحنى ، ويرضى ان يكون صديقى ، ويكتب لى هذه الأغنية !.

وبالأغنية ذاتها التى تخدع ذاتها لتكون ذاتها ، يقف الواقع على راسه ، ويعتذر عن وعى شقى ووعى زائف معا . ماذا يريد الشعر من المستوطنين اكثر من الاشارة الى طفولتنا التى تنسب جماليتها الى المكان ذاته ؟ ليكونوا هم المعبرين نيابة عنا . هل يعبر عنى حاييم نحمان بياليك حين يغنى للطائر العائد من بلاد الشمس الى نافذته المطلة على الجليد الروسى؟ وهل يعبر عنك حاييمجورى فى وصف الجليل العائد الى اهله الغائبين ؟ وهل تعبر عن هشاشة قلوبنا تلك الأغنية الرائجة: يا بحيرة طبريا ، يا بحيرة طبريا ، لقد هبت الريح ؟ وهل نستعيد جمال القدس ، كما استعادوه ، فى اغنيتهم التى حطمتنا : يا اورشليم من ذهب، ومن نحاس وضياء ؟

ليس هذا سؤالا ، ياسميح ، بمقدار ما هو نزيف . وهل انتبهنا الى شراسة استيطان الأرض ومحاولة استيطان الذاكرة ، وظل استيطان لغة الحنين والعودة والتيه مجالا لعواطف مشتركة ممكنة ؟ طالما ان سكان ((يسعور)) يستمتعون بذهب الذرةالصفراء ذاته،وبالتفاح ذاته،وبالدوالى ذاتها ، ويرفعون اكواخا من الصنوبر كما كنا نرفع ويغنون — كما كنا نغنى — هب النسيم على الحقول ؟.

لا تصدقنى ، فانا لا اسال ، بقدر ما اشير الى ((حياد)) الطبيعة الجارح .

ولكن شجرة الخروب اياها التى دلت المستوطن الاجنبى ((البرىء)) على وعلى اجدادى ، هى هى غلاف هويتى ، وهى ايضا جـلد روحى اذا كان الروح جلد . هنــاك ولدت .. هناك ولدت . وهناك اريد ان ادفن . ولتكن تلك وصيتى الوحيدة !.

شجرة الخروب — اغبطك لأنك تراها كل يوم فى طريقك من الرامة الى حيفا، ومن حيفا الى الرامة . سلم عليها اذا كانوا لم يجدعوها بعد. شجرة الخروب — اختبات فى جذعها العملاق المجوف من المطر ومن الاهل عندما كنت العب من السحالى والزيز والزواحف ، وعنـدما كنت اتبـع خط الأسفلت الساطع الى عكا ، لأشرب المـاء بالطاسات .

وياسميح ، يا سفير قلبى الى الشجر كله ، لمــاذا اشعر بكل هذا العطش ، والعطش الذى لا يرويه غير امتصاص قطرة من المــاء على جناح قبرة عندكم ؟ . ولمــاذا يتجمد الزمن عنـد السنين الأولى ... لينفتح السهل امامى فى امتداد لا ينهيه حتى البحر ، وارى جنود نابليون فى حقولى عاجزين عن اقتحام القلعة على السور ، الذى حولته شركات السياحة الاسرائيلية الى سوق تجارية وملاه لليل طويل ؟

... ويتفتح الشرق امامى لغابات الزيتون التى تصعد ، وتصعد بلا تعب وبلا ملل الى تعرجات جبــال كثيرة ، متناثرة ، لتصل قريتى بقريتك العــالية ، عبر عشرات من القرى المتناثرة ، كالمجاز السهل ، فى نشيد شديد الصعوبة ، يدخلنا فى متنه شهداء او شهداء . وهكذا تتحول شجرة الخروب الى مرتكز جهــاد ، والى علامة الفــارق بين الأرض والسماء . ومن على غصونها اقطف ، حتى الآن ، حبات الهواء الطازجة .

لم يكن للشهور اسماء لا اتذكر متى انقصف حبق الطفولة . ولكن الليل لم يكن باردا كما هو الآن . ولم تكن للقمر اغان عبرية معاصرة . ولكننى اتذكر ساحة الدار التى تتوسطها شجرة التوت التى تشد البيوت لتحويلها الى دار هى دار جدى . تركنا كل شيء على حاله : الحصان ، والخروف ،والثور ، والابواب المفتوحة ، والعشاء الســاخن ، وآذان العشاء ، وجهاز الراديو الوحيد لعله ظل مفتوحا ليذيع اخبار انتصاراتنا الى الآن . هبطنا الوادى الحاد المؤدى الى الجنوب الشرقى المفتــوح على بئر يشرق من ســهل يقودنا الى قرية ((شعب)) حيث يقيم اقــارب امى واهلها القادمون من قرية ((الدامون)) التى سقطت تحت الاحتلال ... وهنــاك — بعد ايام قليلة — تنــادى فلاحو القرى المجاورة ، الذين باعوا ذهب زوجاتهم ، ليشتروا بنادق فرنسية الصنع لتحرير ((البروة)) .

حرروها فى اول الليل . شربوا شاى المحتلين الساخن ، وباتوا ليلة النصر الأولى ، وفى اليــوم التالى تسلمها «جيش الانقاذ» بلا ايصال ، لعيد اليهود احتلالها وتدميرها حتى آخر حجر ... ونحن ننتظر العودة على مشارف الوطن .

تعرف السيرة كلها ، يا سميح ، لقد طالت «نزهة» المهـاجرين . واختصرت الحرب . وتعرف كيف «تسللنا» من لبنــان حين ادرك جدى ان الرحلة ستطول ، وان عليــه ان يلحــق بالارض قبل ان تطير وحين وصلنا لم نجد غير الخراب ، فقدنا حق الاقامة وفقدنا حق الارض . وحين مارست طقس الحج الأول الى قريتى الأولى ««البروة»» لم اجد منها غير شجرة الخروب والكنيسة المهجورة ، وراعى ابقــار لا يتكلم العربيــة الواضحة ولا العبرية الجارحة . من انت يا سيد ؟ . فاجــاب : انا من كيبوتس «يسعور» . قلت : اين كيبوتس «يسعور» ؟ قال : هنا . قلت : هنــا البروة . قــال : اين هى ؟ قلت : هنــا . تحتنا . حولنــا . فوقنا . هنــا فى كل مكان . قــال : ولكننى لا ارى شيئا ، ولا حتى حجارة. قلت : وهذه الكنيسة .. الا تراها ؟. قال . هذه ليست كنيسة . هــذا اصطبل للأبقار. هذه بعض آثاررومانية؟ . قلت : ومن اين اتيتياسيد؟ قــال : من اليمن . قلت : وماذا تفعل هنا ؟ . قال : عائد الى بلادى . ثم سالنى : ومن اين انت ؟ قلت : من هنــا .. عائد الى بلادى ..

هكذا ، يا عزيزى سميح ، يجرى الحــوار منذ اربعين عاما تقريبا. لاحظ المعــانى العكسية ، الانقلابية ، الاستبدادية ، للكلمات ! ونحن فى احسن الأحوال حراس آثار رومانية . لذلك ، كان علينا ان نعيش فى «دير الأسد» قريبا منكم ، لاجئين فى وطن محفوظ ، بقرار الهى ، منــذ الفى سنة لعودة راعى ابقار من اليمن !

فكيف نعيد تركيب هذا التفكيك ، فى البداية ، بغير الشعر ؟ كنا ــ انت وانا ــ نتسلح بالمعلقات ، وبخلاصات المتنبى ، ورهافة الاندلسيين، ورخاوة المهجريين . وكنا نخدع انفسنا ، فى شبق البحث عن اختلاف، بتقمص صعاليك وخوارج وبكل ما يبدو لنــا انه خروج عن المؤسسة . ام يكن اختلافنا كله مع تاريخنا . لان هذا الاستيطان الصليبى يعارض كل تاريخنا . لذلك ، لم نجد النموذج الجاهز فى مرحلة وعى اكثر تطورا وتشكلا . كان عينا ان نبحث عن اصفارنا ، وكان عينا ان نخطىء . اذ ليس لمصيرنا ، ومفارقتنا الانسانية ، وماساتنا من اطار مرجعى . وليس

لنـــا من معبر . وليس لنا ان نستعير دموع عاشق اندلسى يبكى الخروج.
ليس وطننا اندلسيا الا فى الجمال والأندلس ليس لنا .

واذا كان لابد من اندلس ، بتداعياتها الجمالية ، فان فلسطين هى الأندلس القـــابلة للاستعادة .

سلام عليك ، يا عزيزى ، يا حارس الخروبة من اغانى الآخرين .
ارجوك ... ارجوك ان مررت بهـــا غدا ، ان تعانقها وان تحفرِ على جذعها
اسمك واسمى ... ولا تتاخر !

باريس ١٩٨٦/٦/٣

* * *

* سميح القاسم

الرد الثـــانى

اخى محمود

فى الأيام الأخيرة ارتفعت درجة الحرارة هنا بفظاظة ، وانخفض منسوب الميــاه فى بحيرة طبرية بشـــكل لم يسبق له مثيل ، الامر الذى يثير لدى الدوائر الرسمية قلقا شديدا ويستدعى اعلان حالة الطوارىء المـــائية . وزارة زراعتهم تتخذ اجراءات مشددة لتقليص مخصصات الرى ويسود التحسب اوساطهم الاقتصادية والصحية وربما العسكرية ايضا.

فى البدء لم اقلق ، وليس هذا فحسب ، بل فرحت قليـــلا ورحت اتخيل مدى سعادتى لو ان بحيرة طبرية جفت الى قعرها .. ولا تسقط الثلوج على جبل الشيخ فى العـــــام القادم وتفور منابع نهر الأردن فتظهر طحالب قاعة خضراء مخملية ثم يتآكلها الصدأ ورويدا رويدا تتحجر وتجف ادغال القصب وتذبل الأشـــجار وترحل الحيوانات والعصافير وترتفع الحرارة ويميل الأخضر الى الاصفر الى البنى والبنى الى الرمادى وتعلن بلادنا منطقة تصحر محتم . وترتفع الحــــرارة لأجدنى من جـــديد بدويا سعيدا فى صـــحراته السعيدة .

لم اقلق فى البدء ، بيد ان القلق اخذ يقضم اعصابى مثل فئرانهم، فقد خيل الى فيما بعد ان حل ازمة الميـــاه قد يتم على الطريقة الاسرائيلية التقليدية . يذهبون الى الامم المتحدة مطالبين بارض اسرائيل الكبرى وفق نصوص التوراة ليضمنوا مياه النيل والفرات ، ولا ريب فى انهم سيجدون هناك آذانا صاغية وقلوبا لينة ، لا سيما وان الشعب النمساوى جرؤ

على انتخــاب كورت فالدهايم رئيسا لجمهوريته ! ولن يحرموا هذه المرة دولا عربية تصوت من اجلهم !

لا يا محمود ، لا يا صديقى ، ينبغى الا تجف بحيرة طبرية ولا يحــق لنهر الأردن ان ينكمش ولا يجــوز لجبل الشيخ الا ان يعتمر ثلوجه عمامة للحزن ومصدرا مؤكدا لميــاه صهيونية !

ها انت تعود فى رسالتك الى الانكسارات الاولى ، الى الطفــــولة التى لم تنهض من ركلة حذاء العسكرى الانجليزى جورج حتى فاجاتها ركلة حذاء العسكرى الصهيونى شلومو . ها انت تعود الى الانقطــاع القسرى عن لعبة السحالى فى البروة . وماذا اقــول لك ؟ ماذا اقــول عن الأيام الثلاثة بلياليها التى قضيناها مرتدين ثيابنا منتعلين احذيتنــــا فى انتظـــار المصفحات اليهودية القـــادمة من انقاض البروة عبر طلعة الليات على طريق صفد ، ماذا اقــول لك عن الخوف غير المفهــــوم (الأطفال يخافون فحسب!) والاستعداد الكامل للهرب مرة اخرى ، لا الى كروم الزيتون وكهوف جبلحيدر القريبة بل الى المنافى العربية. اننى خجل من مكوثى خجل من رحيلك . وكم تلوعنى ذكرى الايام التى نسميها النكبة. كم تلوعنى خيبتى يوم هرعت الى الشارع خلف ابى الذى حمل بندقيته وذهب للدفاع عن الليات بعد ردود النبــا على سقوط البروة واقتراب الفاتحين الجدد . كان ابى معتمرا كوفية بيضاء وعقـــالا مقصبا من مخلفات خدمته العسكرية فى قوة حدود شرق الاردن . ركضت وراءه بالخـــــوذة الحديدية التى احتفظ بهـــا بعد تسريحه من الجيش لأيام الشدة القادمة . ومازالت اذكر كدرة وجهه وهو ينتهرنى : « عد يا ولدى الى البيت وابق الى جانب امك واخوتك » . الححت عليه . ولكن الخوذة .. خـــذها يا ابى .

بعد وفاة ابى بسنة كاملة جرؤت على الاقتراب من اوراقه وبين تلك الأوراق عثرت على رسالة من المقدم عامر قائد جيش الانقـــاذ فى الرامة والمنطقة يوصى فيها بتجنيد ابى وباعطائه رتبته الرسمية ، رتبـــة الرئيس ، من اجــل رفع معنويات المقاتلين .. والذى حــدث يا اخى فى اليتم والكارثة ان المقدم عامر رحل على الفور برتبه وجنوده ولم يبق فى الوادى سوى حجارته والمدنيين المصعوقين وبنادقهم التعيسة ذات الطلقات المقننة .

وتجد اليوم من يتهمون شعبنا بانه نخلى عن وطنه وهرب طوعا، اية فرية يطلقها هؤلاء الخنازير ! لقد صمد شعبنا وقاتل بكل شــجاعة وصدق وحمية الا ان ما نسميه اليوم بتوازن القوى لم يكن لصالحنا على

الاطـــلاق . فقد كان شعبنا ضحية جاهزة بين مطرقة الغـــزو الهمجى وسندان الوصاية الخائنـــة .

اخى محمود ، ايها الشاعر التعس ، ما الذى اقحمك مرة اخـــرى فى لعبة الضمير السادية هذه ؟ من الذى أهال على جسدك المرهق خروبة البروة واشجار فلسطين كلها ؟ اهو المستوطن الفنلندى المصاب بالملل ؟ ام انها الأغنية الجارحة عن بقايا الوطن الجارح ؟

انا يا اخى الحبيب ما عدت قادرا على حمل زهرة البرقوق البرية ، فلماذا تحملنى خروبة البروة ؟ زهـــرة البرقوق التى قطفناها قبـــل ان يقطفوا طفولتنا اصـــبحت اليوم الرمز الرسمى لمدينة كرمئيل ، هـــل تذكرها ؟ نحن اصبحنا متطفلين على زهرة البرقوق يا محمود !

وتضغط فى رســـالتك ، تضغط على بشـــجرة الخروب وبدموعك المنهمرة مع اغنية شقية فى فنلندا البعيـــدة الباردة . حسنا ساقدم لك الحقيقة غانية ، لا حلى ولا اصباغ : لصداقتنا الجميلة همومها الخاصة، وآلامها العائدة دائمـــا وبلا انقطاع ، جـــراء ارتكابنا الخطيئة المميتة ، خطيئة الاندغام الكامل والأبدى بين الانسان ــ الفرد ــ الشخص وبين الوطن ــ الشعب ــ القضية. واننى لأتساءل احيانا: نحن نقول شعرنا ام انه الوطن ؟ نحن نكتب القصيدة ام انها هى التى ترسمنا ؟ اين ينتهى الخاص واين يبدا العام ! هل ثمة لدينا ما يجوز اعتباره امرا شخصيا ؟ ويخيل الى احيانا اننا ما احببنا امراة لذاتها ولا احبتنا امراة لذاتنـــا .. او اننا ناكل ونمشى ونحب ونسافر ونغضب ونفرح فى غيبوبة تامة اسمها الوطن .

لمـــاذا اقول لك ذلك كله ؟ لأنك توصـــينى بشـــجرة الخروب ، حسنا . دعنى اصارحك باننى منذ فراقنا ، وربما منذ تعارفنا ، وانـــا انهرب من انقاض البروة ، زيتونها ، خروبها وصبارها .. وحين امر بها احاول اشغال نفسى بامر ما حتى اتجنب النظر اليها . ولو ضبطت نفسى متلبسا بالنظر صوبها فان عقربا صفراء هائلة تلسعنى فى القلب مباشرة وبلا رحمـــة وتنغص على رحلتى .. لا تغبطنى على اقامتى .. جحيم هنا ، وجحيم هناك .. جحيم الى يوم الجنة ، يوم يلوح اطفال فلسطين باعلام فلسطين فى مراسيم استقبال ضيف رسمى او فى طقوس العيـــد المقدس الكبير ، عيد العودة والحرية والاستقلال .

اخى العــزيز

ارجو ان تعذرنى ، لن أزور شـــجرة طفولتك فى البروة ولن احفر عليها اسمينا .. ببساطة وبصراحة تامة : لا استطيع .. شىء آخــر استطيعه من اجلك ومن اجلى ، هـــو ان احفر اسمينا على الريح وان انقش الريح على الوطن وان اكتب الوطن عـــلى لحمى وان انثر لدى فى القصـــيدة .

اخيرا ، نوال والأولاد يسلمون عليك .. اصبحوا يعرفونك جيدا عبر الصور والقصائد والتلفون . قبل حين سالنى (وطن محمد) : لمــاذا لا ياتى عمى محمود لزيارتنا كما تزوره انت ؟ قلت . انه مشغول كثيرا ، الا انه سيأتى ذات يوم ، حين يفرغ من اشغاله .

هل اخبرتك اننى اقلعت نهائيا عن الكحول ! حسنا لقـــد ضمنت لنفسى مكانا فى تصفيات دورى الجنة . وضمنت لمعدتى عطلة من الآلام المبرحة . وانت ؟ حاول ان تهـــدا قليلا . مثلنا الشعبى يقول : (الكبير حكيم نفسه) . ولن تجدينا المناورات يا صديقى . لقد كبرنا .

اخــوك
سميح القاسم
(الرامة ١٩٨٦/٦/١٠)

في العـــــدد القادم
والأعـــداد التالية

* هل هى آخر تحية للورد — محمد المخزنجى
* طالعين لوش النشيد — شعر : طاهر البرنبالى
* زجليات محمود ...
* من أنـــا — شعر : جودة عبد الخالق
* لا تبتئس — شعر : عزت الطيرى
* حصـــار — شعر : ماجد يوسف

عبد الحليم حافظ

من سنوات الازدهار إلى سنوات الانكسار

كمال رمزى

وصل عبد الحليم حافظ ، فى الأعوام الأخيرة من حياته ، الى قمة المجد ، فشهرته بلغت الآفاق ، وصورته حاضرة ، متواجدة ، بسخاء وعمق واعزاز ، فى القلوب وعلى صفحات المجلات والجرائد ، وعلى شاشات السينما ، واغنياته اصبحت جزءا لا يتجزا من الوجدان العربى ، وصوته بلغ مرحلة النضج الكامل ، يستطيع ان يعبر به ، بسلاسة ، وجمال ، عن كافة المشاعر والانفعالات .

ولم يعد احد يزاحمه على القمة ، فالأصوات التى ظهرت معه فى اوائل الخمسينات ، لم تستطع ان تقدم مثل ما قدمه، كما وكيفا ، والأصوات التى ظهرت خلال حياته ، سواء مقلدة او متحدية ، لم تصمد لاختبار الزمن ... وهو ، على الرغم من رصيده وخبرته ودرايته وتمكنه من فن الغناء ، لم يفقد حماسه او جديته ، سواء فى تدقيقه فى اختيار كلمات اغانيه والحانه ، او فى تمسكه بالصرامة التى ظلت سمة باقية فى بروفاته ، فمع كل اغنية جديدة ، كانت التدريبات تستمر ، بجلد ، ساعات طويلة ، يوميا .

ومن الناحية المالية ، اصبح عبد الحليم يقف على ارض اقتصادية صلبة .. مؤسسة متعددة النشاطات ، لا تتهددها اية عواصف او اهتزازات .

لكن على الرغم من كل هذا المجد ، فان من يتذكر حفلات عبد الحليم فى السنوات الأخيرة ، يدرك ان شيئا ما قد تغير فى أعماق عبد الحليم .. شىء ما قد انكسر او تداعى ، شىء ما اكبر من المرض الذى دابت الصحافة على الحديث عنه بشكل فج وسخيف .. حقا ان المرض ترك بصماته الأليمة على وجه عبدالحليم الذى ذبلت نضارته ، واختفت قسماته

وراء العيون الغائرة ، المحاطــة بدوائر داكنه ، واللون الشاحب ، والتجاعيد المحفورة بمخالب قاسية .. لكن كان ثمة شىء ما آخر يجعل عبد الحليم فجاة ــ وسط البهجة التى كان لا يزال قادرا على أن يشيعها بابتسامته وهــو واقفا على خشــبة المسرح ــ يغرق لثوان قليلة فى الكآبة ! .. واحيانا ، تتلاشى نظرة الثقة والشقاوة والاطمئنان لتحل مكانها التماعة قلق تبلغ أحيانا درجة الخوف .

وفى احدى حفلات النهاية بدأ عبد الحليم حافظ عصبيا ، متوترا ، ضيق الصــدر ... لم يكن الجمهور من النوع الذى كان عبــد الحليم يأنس له فى الخمسينات والستينات ، ولكنه جمهور جــديد ، جمهور السبعينات الذى يملك المــال ولا يملك الذوق ، والذى سيفرز ، لاحقا ، نوعية اخــرى من المطربين تختلف تماما عن عبــد الحليم .. واضطر عبد الحليم ، فى سابقة لم تحــدث منه من قبل ــ وهــو المعروف بقوة سحره على الجمهور ــ ان يتوقف عن الغناء ، وان يضع بعض أصابعه فى فمه ليصفر مرتين مثبتا انه يستطيع ان يهرج طالمــا ان هذه النوعية الغليظة من المستمعين لا يليق بها الا التهريج .. وفى الأيام التالية بدات بعض الصحف تكتب ــ بلا رحمة ــ عن التغيرات التى اصابت الرجل ، فهو ــ عندها ــ لم يعد عبد الحليم المعروف بوداعته ورقته ، ولكنه عبد الحليم آخــر ، عبد الحليم الذى مسه الغرور ، والذى ــ حسب ادعائها ــ أصبح يبعثر لياليه فى السهر والعبث ولعب الورق !

وحاول عبد الحليم أن يمحى هــذه الأفكار الظالمة ، معتمدا على سمعته النقية من جهة ، وصــداقاته الواسعة والعميقة بالعــديد من الكتاب والصحفيين من جهة أخرى ، وبالفعل نجح فى مسعاه الى حــد كبير ، ولكن ، بعد أن مرت العاصــفة ، استقر فى الكثير من الضمائر ، أن ليس عبد الحليم قد تغير فحسب ، ولكن أمورا كثيرة قد تبدلت ، وأن المسافة بين مصر السبعينات ، بما تعكسه من أغنيات ، بعيدة جدا عن توجهات مصر الخمســينات والستينات ، بمــا عبرت عنــه أغنيات عبد الحليم حافظ ...

لنعد الى البــداية :

تسلل صوت عبــد الحليم حافظ الى الوجــدان المصرى فى اوائل الخمسينات ، فبعد عــدة محاولات مرتبكة سنحت له فرصــة كبيرة عام ١٩٥٣ ، ففى هذا العام بدأت الاذاعة تنظيم حفلات سنوية بمناسبة أعياد ثورة يوليو .. وغنى عبد الحليم ، فى العام الأول ، ضمن مجموعة

من المطربين الذائعى الصيت : محمـد قنديل ، كارم محمود ، محمـد عبد المطلب ، هدى سلطان ، محمد فوزى ، نجاة على ، عبـد العزيز محمود .. وبالطبع كان دور عبد الحليم فى الظهور على خشبة المسرح — كمطرب ناشىء — يقتضى بأن يكون فى نهاية الحفل ، بعد أن تنتهى نجمة السهرة ليلى مراد من فقرتها . وحاول المطرب الناشىء ، الطموح ، الذى يعلم تماما ان الجمهور سيصل الى درجة « التشبع » بعد ليلى مراد ، ان « يحشر » فقرته وسط الحفل ، لكن عبثا ، واستسلم اخيرا ، بحزن وعلى مضض ، للتقاليد الفنية ... ووقف الى جانبه ، فى هذه الليلة ، كاتب اغانيه سمير محجوب وصـديقه الملحن محمـد الموجى ، وغنى عبد الحليم « صافينى مرة » فتقبلها الجمهور « المشبع » تقبلا لا بأس به. وكون الثلاثة — حليم ، محبوب ، الموجى — طاقم عمل قدم « ظالم » وهى أول أغانى عبد الحليم ، ثم ، بعد « صافينى مرة » ، اغنيات : يا حلو يا اسمر ، بتقوللى بكرة ، سلامات ، يا موعدنى بكرة .

ادرك عبد الحليم ، وهو يشق طريقه الفنى ، ضرورة أن تكون له شخصية غنائية مستقلة الا يقلد فيها احدا ، ولا تقوم على مجرد الطرب او حلاوة الصوت فقط ، ولكن تعتمد اساسا على قدرات صوته التعبيرية، فمن الواضح أن عبـد الحليم ، بذكائه ، وبخبرته العلمية التى حصلها فى سنوات دراسته بمعهد الموسيقى ، كان يعرف تماما حـدود صوته وامكاناته ، سلبياته وايجـابياته ، مناطق قوته وضعفه . وقد عمـل عبد الحليم ، بدأب ومهارة ، على الاستفادة من طبيعة وقدرات صوته الى آخر مدى فاختار الكلمات والألحان بل . وهو الاهم ، طريقـة الأداء التى تتواءم افضل طاقاته .

صوت عبد الحليم من الأصوات الحساسة ، المرهفة ، المعبرة ، يستطيع أن يجسد ، بصدق وعمق ، كافة الأحاسيس والمشـاعر .. وهو ليس من الأصوات القوية ، المتعددة المقامات ، الواسعة المساحات، لذا يمكن القـول بأن عبد الحليم لم يكن مطربا بقـدر ما كان مغنيـا ، فصوته لا يقتحم الأذن عاليـا مجلجلا ، ولا يثير اعجـاب المسـتمع «فى حد ذاته» ، ولكنه «يتسلل» و «ينفذ» الى اعمـاق المستمع بقدرته الخلاقة على التعبير المؤثر عن شتى الانفعالات .. لقـد تفهم عبدالحليم طبيعة صوته فاتجـه ، فى ادائه ، الى ما يمكن ان نسـميه «بالأداء الهامس» ، والتعبير نستعيره من الدكتور مندور عندما طالب ، فى احدى

مراحل حياته النقدية بأن يكون «الشعر هامسا» بدلا من ان يكون خطابيا، فالهمس يعنى الصدق ، الرقة والتسامح والمشى على اطراف الأصابع ، فكلمات مندور عن الشعر والشاعر تنطبق تماما على الغناء والمغنى ، خاصة عندما يقول «والهمس فى الشعر ليس معناه الضعف،فالشاعر القوى هو الذى يهمس فتحس صوته خارجا من أعماق نفسه فى نغمات حارة . والهمس ليس معناه الارتجال فيتغنى الشاعر فى غير جهد ولا احكام صناعة ، وانما هو احساس بتأثير عناصر اللغة واستخدام تلك العناصر فى تحريك النفوس وشفائها مما تجد » .

ابتعد عبد الحليم ، خاصة فى البدايات ، عن « الليالى » و « الآهات » والمواويل و « القفلات المطربة » ، واتجه الى الأغنية الهامسة ، الناعمة ، الهادئة ، الى تنساب بعذوبة لتزداد حلاوتها مع تكرار سماعها .. وهذا النوع من الأداء ينسج علاقة حميمة وشخصية، ذات بعد روحانى يتميز بالصفاء ، بين المغنى والمستمع الذى يشعر كما لو كان المغنى يغنى له وحده ، أو يبوح له بأسراره ومكنون قلبه .. وفى سنوات قليلة ، خاصة بعد أن ظهر عبد الحليم فى السينما أصبحت صورته فى قلوب الفتيان والشباب ، وتسللت لتستقر تحت وسائد الفتيات والشابات .

فى السينما انطلق صوت عبد الحليم قبل ان تظهر صورته .. ففى عام ١٩٥١ قام المخرج احمد كامل مرسى بعمل دوبلاج فيلم « **مصباح علاء الدين** » حيث أدى عبد الحليم خمس اغنيات على صورة الممثل الهندى سابو ، وغنى على صورة كمال الشناوى فى فيلم « **ظلمونى الناس** » لحسن الامام ، ثم غنى على صورة شكرى سرحان فى « **بائعة الخبز** » لحسن الامام ايضا .. واخيرا اتيحت له فرصة القيام ببطولة فيلمين فى آن واحد : « **لحن الوفاء** » من اخراج ابراهيم عمارة ، و « **ايامنا الحلوة** » من اخراج حلمى حليم .. وكلاهما عرضا خلال العام ١٩٥٥ .

ملامح صورة عبد الحليم فى الفيلمين ، مثلهما مثل ملامح صورته العامة فى افلامه التالية ، تكاد تكون متشابهة : **الفتى الوديع ، الأليف ، البسيط ، صادق المشاعر ، الموهوب ، المتفانى من اجل الاخرين وفى سبيل فنه الجديد ، والذى يأتى من القاع ، يشق طريقه بصعوبة فى احراش الحياة ، يكافح ويصر ، برغم العوائق ، على اثبات حقه فى الحياة** والفن ، ويخفق قلبه بالحب ، ويضحى ، ويعانى ، ويكتب له النجاح **فى النهاية** . وهذه الملامح ، مبدئيا ، تجعل الجمهور متعاطفا معه ،

خاصة بعد أن أضيفت مسألة المرض الذى يتهدد حياته فى أفلام تالية فأصبح التعاطف ممزوجا بالأسى والشفقة .

من خلال الشاشة ، قدم عبد الحليم ، فى فيلميه الأولين ، ثمانى اغنيات ، اصبحت من اكثر اغانيه انتشارا ، ذلك انها كانت تتواءم تماما مع طبيعة صوته وامكاناته ، فكل اغنية تعبر عن موقف درامى يمتزج فيه الأمل باليأس ، والأشواق بالخصام ، والحنين بالرغبة فى الهجران .. ويختفى فيها الكورس والمذهب والتكرار لتتدفق كل منها فى شحنة عاطفية قوية ، مكونة من مشاعر مركبة ، قصيرة ، ترمى الى التعبير بعيدا عن التطريب . ونجحت اغنيات الفيلمين نجاحا كبيرا ، وبعضها لايزال، حتى الآن ، يحظى باقبال المستمع وحماسه مثل : على قد الشوق اللى فى عيونى واحن اليك تقوللى عليك دموع عينى ، ويا قلبى خبى ليبان على ، والحلو حياتى وروحى ، وهى دى هى ، وليه تشغل بالك ليه على بكره وتبكى عليه .

وعلى الرغم من أن عبد الحليم لم يكن له علاقة بفن التمثيل ، الا انه كان يتمتع بموهبة الحضورة ، سواء على خشبة المسرح كمغن او على شاشة السينما كممثل ، تلك الموهبة التى تجعل المرء انسانا جذابا ، تتقبله النفس بترحيب وارتياح ، ولا شك أن وجه عبد الحليم ، فى أفلامه الأولى ، ببراءته ، وصفاء عينيه ، وعذوبة ابتسامته ، عمل على تعميق حب المشاهدين له ، كما أن بساطته ، على خشبة المسرح ، جعلته قريبا من روح المستمع .

علا نجم عبد الحليم مع نجاح ثورة يوليو التى كان ، بحكم انتمائه الطبقى ، احد المؤمنين باهدافها وآمالها ، وفى المناخ الوطنى العام ، والذى كان ينبىء بدخول البلاد ، شعبا وجيشا وقيادة ، فى صراعات طويلة ، داميه ، مع قوى الاستعمار ، بدا عبد الحليم ، مع بقية الفنانين ، فى تقديم الأناشيد الوطنية .

اتسمت اناشيد ما قبل العدوان الثلاثى بمعانيها العامة وكلماتها الآملة ، وهى فى هذا تعبر عن فكر الثورة الذى كان لايزال مبهما وهلاميا، فتظ شعارات جميلة تحددت فيما عرف بالمبادىء الستة دون تحديد لمنهج واسلوب تحقيق هذه الشعارات ، وانتشرت انشودات مثل « ع الدوار ، ع الدوار . راديو بلدنا فيه أخبار » التى غناها محمد قنديل من الحان احمد صدقى . ومن الحان رياض السنباطى غنت أم كلثوم « مصر التى فى خاطرى وفى فمى . أحبها من كل روحى ودمى » ، ومن كلمات مأمون الشناوى والحان رؤوف ذهنى قدم

عبد الحليم حافظ أولى اغنياته الوطنية « ثورتنا المصرية . اهدافهـــا الحرية . وعدالة اجتماعية ونزاهة ووطنية » .

التزم كاتب الأغنية بذات المعـانى العـامة ، المطلقة ، الآملة ، التى انتشرت فى انشودات هذه الفترة ، فالحديث يدور حول « عزيمـة الاحرار » و « سلام البشرية » و « العزة القومية » . وابتعد الملحن عن الايقاعات والآلات النحاسية معتمدا على الآلات الوترية التى جـدل منها لحنا هادئا ، ناعمـا ، عاطفيا أكثر من كونه حماسيا ، يتمشى تمـاما مع صوت عبد الحليم .

فى الوقت الذى كان فيه عبد الحليم حـافظ يخطو خطواته الأولى نحو الانتشـار ، كان ثمة جيل كامل ، فى نفس سنه ، يتحرك ليـأخذ مكانه على خريطة الشعر والموسيقى ، وهو الجيل الذى سيعايش ، بروحه وفنه ، قضايا الوطن وهمومه ومعـاركه وآماله . وسرعان ما يلتقى عبد الحليم بأكثر واعمق ابنـاء جيله موهبة : صلاح جاهين فى مجـال الشعر ، والى جانبه احمد شفيق كامل ، و مأمون الشـناوى ، فضـلا عن مرسى جميل عزيز وحسين السيد .. وفى مجـال الموسـيقى سيرتبط بكمال الطـويل ومحمد الموجى وعلى اسماعيل ، وسيجد فى الحان محمد عبد الوهاب تفهما خلاقا لامكانات صوته ، وترجمة بديعه لكلمات اغانيه .

تميزت قصائد صلاح جاهين — كتب ٧٠٪ من اغنيات عبد الحليم — بنكهتها الجديدة ، ذات النزعة الشعبية التى تستوحى مشاعر الناس ، وتفوح منها رائحـة الأرض والعرق الشريف ، وتحيل ، بلا افتعـال ، قضايا الوطن العـامة ، الى قضايا تكاد تكون شخصية ، وتصبح هموم الوطن هى هموم القلب .. عند صلاح جاهين لم يعد حب الوطن يأتى من اجل « المـاضى التليد » أو من اجل « خيره العميم او بسبب «نيله ونخيله»! ولكن الوطن أصبح هو « الشعب الناهض » ، «الفلاحين والصنايعية»، وهو «المسـتقبل» الذى تساهم الجموع فى صنعه .. يقـول فى قصيدة «احنا الشعب» التى لحنها كمال الطـويل ، وغناها عبد الحليم قبـل المدوان الثلاثى بعدة أسابيع :

يالى بتسهر لجل ما تظهر شمس هنانا
احنا جنودك ايدنا فى ايدك مصر امانة
بكره وطننا ح يصبح جنة وانت معـانا
ياللى واعدنا بايام عيدنا هل هلالك

بكره يا بكره مشـــتاق نظـــره لسحر جمالك
بكره بطلنـــا بجهد عملنـــــا يحيى آمالك
واحنـــــا اخترناك
وح نمشى وراك

احنـــا الشـــــعب

هكذا : كلمــــــات مليئة بالايحــــاء ، تعبر عن موقف واضــــح من الحياة والوطن ، تنبع من تجــربة نفسية صادقة ، عامة وخاصة فى ذات الوقت ، تبايع الرئيس وتؤكـــد ارادة الشعب .. ويبرز كمال الطـــويل المعنى العـــام ، الواثق والآمل ، فى القصيدة ، بدءا بالمطلع القـــــوى « احنا الشعب ... احنا الشعب » والذى يؤكد فيه حق الجمـــاهير فى الاختيـــار الحر حتى يصل الى منتهى الرقة والعزوبة فى جملة «بـــكرة يا بكره مشتاق نظرة لسحر جمالك » .. ان كمال الطويل ـــ لحن نصف اغنيات عبد الحليم ـــ المستوعب لتراث الموسيقى الشرقية ، والمطلع على تيــــارات الموسيقى الحديثة ، الدارس والموهوب ، بطاقته الخلاقة ، وحسه المرهف ، وتفهمه لأبعـــاد صوت عبد الحليم ، منحه لحنا جميلا شعا ، اضاف عبدالحليم له ، بادائه الدافىء ، العذب ، النابع من أعماق قلبه ، بعدا روحيـــا شفافا ، جعل من الأغنية قطعة اثيرة عند المستمعين .

خلال العــــامين ١٩٥٥ ـــ ١٩٥٦ كانت الثورة قد قطت شوطا طويلا من لحظة الصدام المسلح الحتمى مع الاستعمار ، فصفقات الســـــلاح مع الـــدول الاشتراكية ، والمساهمة النشطة والايجابية فى تكوين كتلة عدم الانحياز ، والوقوف الى جانب الشعوب العربية ، معنويا وماديا ، فى نضالها ضد الاستعمار ، والرفض الحاسم لسياسة الأحلاف ، والاصرار على بنــــاء السد العـــالى ، ثم تأميم قنـــاة السويس ، كلها امور اكدت للدول الاستعمارية ، أن النظـــــام الجديد ، بكليته ، نظــــام معـــــاد وخطير ، ولابد من تدميره ، وفى ٢٩ أكتوبر ٥٦ ، بدأ تنفيذ الســـيناريو التآمرى الذى أعد فى باريس ولنـــدن وتل ابيب .. ومع اطنان القنـــابل التى القيت فوق الأراضى المصرية ، ودخــــول الغزاه الى بورسعيد ، تأججت روح الصمود والمقـــاومة ، وارتفعت ارادة البقاء والقتال ، سواء بالنســـبة للجماهير المصرية أو العربية ، والتف الناس حول اجهـــزة المذاييع ـــ وسيلة الاعلام الوحيدة فى تلك الأيام ـــ يستمعون الى البيانات والأخبــــار .. وخــــلال أيام الصراع الدامى بين الشـــعب والجيش المصرى من ناحية ، والقـــوات الانجليزية والفرنسية والاسرائيلية من

ناحية أخرى ، تدفقت مجموعة هائلة من الأناشيد الوطنية الحماسية ، تعد ، بحق ، من أقوى ما جاءت به القدرات الخلاقة ، شعرا ولحنا وغناءا .

جاءت أناشيد تلك الأيام النبيلة تعبيرا خلاقا عن الشارع المصرى ، والعربى ، فالدفاع عن الوطن هو الدفاع عن الذات ، فالغزاه يهددون كل بيت وكل أسرة وكل فرد ، وبالتالى اصبحت القضية العامة قضية بالغة الخصوصية ، وتميزت الأناشيد بطاقتها الروحية القتالية ، وربما يذكر كل من عاش هذه الفترة كيف كانت تؤثر هذه الأناشيد تأثيرا عجيبا فى اعماق المواطنين الذين خفقت قلوبهم مع اناشيد مثل :

دع سمائى فسمائى محرقة
دع قناتى فقناتى مفرقة

هذه ارضى انا
وابى ضحى هنا
وابى قال لنا
زقوا اعداءنا .

و : انا النيل مقبرة للغزاه
انا الشعب نارى تبيد الطغاة
انا الموت فى كل شبرا اذا
عدوك يا مصر لاحت خطاه

و . الى المعركة
الى المعركة
سنمضى جميعا
الى المعركة

و : ح نحارب
ح نحارب
كل الناس
ح نحارب
مش خايفين
م الجابين
بالملايين حانحارب

وليست مصادفة أن يصبح لحن « والله زمان ياسلاحى .. اشتقت لك فى كفاحى » الذى وضعه كمال الطويل سلاما وطنيا لجمهورية مصر العربية لأكثر من خمسة عشر عاما ، وان يصبح لحن « الله اكبر فوق كيد المعتدى » الذى وضعه محمود الشريف سلاما وطنيا للجمهورية الليبية ، فكلا اللحنين يرتبطان ، فى الوجدان العربى ، بلحظات ارادة التحدى التى تجسدت فى مواجهة العدوان الثلاثى . فضلا عن انهما ، بقوتهما ، وتدفقهما ، يبعثان الثقة فى نفس من يستمع لهما .

عندما اندلعت حرب ١٩٥٦ كان عبد الحليم فى لندن للعلاج بعد ما جاءه اول نزيف .. وتوجه الى لبنان متحينا اول فرصة لكى يعود الى مصر ، وبعد عودته حاول ، بكل طاقته ، ان يعوض عدم مشاركته فى أتون المعركة .. ولم ينتهى العام الا وهو يقدم اغنيتين : انى

ملكت فى يدى زمامى .. والانتصر الحق على الظـلام . وهى من تأليف مأمون الشناوى والحان محمد عبد الوهاب . « والله يا بلادنا الله .. على جيشك والشـعب معاه » وهى من تأليف انور عبد الله والحان محمد عبد الوهاب أيضا .. والأغنيتان بهما قبسا من الروح النضـالية التى انتعشت فى أناشـيد حرب السويس ، ويتبلور فيهما عنصرى الثقة فى الذات والوطن من جهة والايمـان بالمستقبل من جهة أخرى ، وهمـا سمتان سيزداد رسوخهما فى أغنيات عبد التالية .. كانت اغنيته « انى ملكت فى يدى زمامى » و « الله يابلادنا » هما اللقـاء الأول بين محمـد عبد الوهاب وعبد الحليم حـافظ ، ومن الواضح ان محمد عبد الوهـاب قد ادرك تماما ما ينطوى عليـه صوت عبد الحليم من حنان مبلل بالشجن، وقدرة مرهفة على تجسيد ادق الأحاسيس واكثرها رقة ، وبالتـالى منه لحنين يتوافقان معطبيعته ، وفى اغنية «الله يابلدنا» يصل عبدالحليم الى درجـة عالية من الاجادة فى الفترة البديعة التى يقـول فيها :

هانعيش من اول وجديد والنصر ينـور اعيادنا

ونحيى روح كـل شهيد بترفرف على ارض بلادنا

هنا تمتزج المشاعر : الفرح والأمل والذكرى النبيلة ، التى يشوبها الحزن بالضرورة ، على الشهداء ، بأراوحهم التى «ترفرف» كأعلام خفاقة على أرض الوطن .. ويحافظ عبد الحليم على التوازن بين هذه المشاعر فلا يطغى شـعور على آخـر .

فى السنوات القليلة القادمة ، سيصبح عبد الحليم حـافظ مغنى الثورة ، وفى الحفلة التى كان يحضرها عبد النـاصر ، ليلة ٢٣ يوليـو من كل عام ، كان عبد الحليم يقـدم عملا جديدا ، ومع كل اغنية جديدة، كان وجوده يتدعم على نحو اعمق واكثر اتساعا .

والحق أن سر نجـاح عبد الحليم يكمن فى العديد من العـوامل، تضافرت مع بعضها لتضعه فى مكان الصدارة ، لعل فى مقدمتهـا ذلك التوافق الكامل بين ما قدمه من ناحية وبين مزاج الجمهور من ناحيـة اخرى ، بل بين ما قدمه من جهة وما تحتاجه قيـادة الثورة من جهـة اخـرى .

المشروع الكبير لحل «المشكلة الوطنية» و «المشكلة الاجتماعية» تبلور فى عشرات المعـارك والقرارات وخرج من مرحلة الحلم والشـعارات الى مرحلة التنفيذ : الاستقلال الاقتصادى احـد شروط الاسـتقلال السياسى ، وبالتالى كان تأميم المصالح الأجنبية واقامة المصانع وزيـادة

الرقعة الزراعية وبنـاء السد العـالى . الاستقلال التام يسـتلزم أن تكون المنطقة العربية كلها حرة ، وبالتـالى لابد من الصدام مع الحكومات الرجعية والعميلة المرتمية فى احضان القوى الإستعمارية باسم الأحلاف والمعاهدات ، وبالضرورة ، فمن المحتـم مساعدة الشـعب العراقى ، السورى ، الجزائرى ، اليمنى ، فى نضاله من اجل حريته ، وهذه كلها متـدمات لوحدة عربية تجمع ارادة الامة العربية فى كيان عملاق واحد ، وحل «المشكلة الاجتماعية» يأتى عن طريق القضاء على الاقطاع وتوزيع الأرض على صغار الفلاحين واتاحة فرصة العمل لملايين السواعد ونشر العلم ببناء مدرستين كل ثلاثة أيام والغـاء اية مصروفات جامعيـة وارسال مئات البعثات العلمية الى الخارج .

وبصرف النظـر عن السلبيات التى صاحبت تنفيذ ذلك المشروع الحضارى الكبير ، فان الثابت هو أن الحلم كان صحيحا ، وانه أنعش آمال الجماهير .. وعن هذا الحلم ، وعن تلك الآمال ، غنى عبد الحليم عشرات الأغانى التى نفذت الى عمق وجدان الجموع .

غنى عبد الحليم لقطاعات ، وعن قطاعات ، لم تذكرها الأغنيـات منذ غنى سيد درويش عن فئـات الشعب العامل : الصنايعية والفلاحين والسقايين والموظفين والجنـود .. فبعد رحيل سيد درويش وخفـوت المؤثرات الايجابية لثورة ١٩١٩ ، وبروز دور البرجوازية المصريـة فى الاقتصاد والسياسة ، قل تواجد « الطبقات العـاملة » فى الأغنية الوطنية او الأناشيد القومية . ولكن مع ثورة يوليـو ، بآمالها وتوجهاتها ، ومن خلال صوت عبد الحليم حافظ يتحول المنسيين « اللى على الجـرار » و « قصاد لهاليب الصلب » و « الجندى الاسد اللى شايل على كتفه درع الأوطان » و « العامل والفلاح » الى ابطـال يليق التغنى بهم ، ويصبح حتى للغائبين عن الوطن ، لأسـباب تتعلق بتحقيق الأمانى ، وجـودا واضحا فى « الصـورة » .

فى اغنيات عبد الحليم ستجد ذلك الحس الأسرى الدافىء ، الحنون، فهو يعبر عن اشواق كل اسرة تجـاه ابنها أو عائلها الذى ذهـب ليشارك فى آتون المعركة ، على جبال اليمن ، ويحتفل بعودة العائدين، ويدعو ، من أعماق قلبه ، بالنصر والسلامة ، للذين لايزالون على خـط النـار .. وهو يغنى لمن غاب خارج البـلاد ، طلبا للعلم ، ولمن رحل الى مواقع بعيدة ليعمل فى مشاريع المستقبل ، كلهم عنده ، كما لو كانوا اخوة او اباء أو ابنـاء « نور عينى وحبايبى .. وعزاز قوى على قلبى » . لقـد أصبح عبد الحليم ، بصورته ، وصوته ، فردا من افراد كل أسرة ،

واصبحت اغنياته ، بفضل اهتماماتها ، ونوعية المشاعر التى تمس القطاع الأكبر من الجماهير ، جزءا رقيقا من الوجدان العـــام .

حفلات أعياد الثورة كانت احد مظاهر توحد الجماهير مع عبدالناصر الذى كان يحرص دائمـــا على حضور هذه الحفلات التى تنقلها الاذاعة، والتليفزيون لاحقا ، ويشاهدها الشعب المصرى ، وتسمعها الشعوب العربية .. ومن الواضح ان عبد الناصر كان يكن حبا عميقا لعبد الحليم، واذا ابتعدنا عما يقـــال عن العلاقة الشـخصية بينهمـا والتى كان عبد النـــاصر يعامل فيها عبد الحليم كأحد ابنـــائه ، فان منطق الأمور ، وهو الأدق فى التحليل ، يقــول بأنه كان من الطبيعى أن يحب عبد الناصر عبد الحليم ، فعبد الحليم ، باغنياته ، كان يحول قرارات عبد النـــاصر الى شحنات عاطفية ، وكانت صورة عبد الناصر نفسه ، كزعيم وانسان ، تظهر فى اجمل وارق اطار ، فمثلا تقــول اغنية المسئولية التى كتبها صلاح جاهين ولحنها كمال الطـــويل وغناها عبد الحليم فى حضور عبد النـــاصر ليـــلة ٢٣ يوليـــو ١٩٦٣ :

ريسنا ملاح ، ومعـــدينا
عامل وفلاح ، من اهالينا
ومنا فيا المـــوج ، والمركب
والصحبة والريس ، والزينـــا

وتشكل اغنيات عبد الحليم ، التى ورد فيهـــا ذكر عبد الناصر ، ملمحا هاما فى مجمل اغانيه ، وربما كانت الأغنيات التى تتغزل فى الحكام من اقدم أنواع الغنـــاء واكثرها زيفا ، وربما انزلق الكثير من اعــــلام الغنــــاء ، فى هذا النوع من المديح الرخيص ، مثلما حدث مع سيد الغنـــاء الحديث ، المتمتع بصوت رخيم قوى « آية فى الجمال » ، عبده الحامولى عندما أنشد للخديو «الله يصون دولة حسنك .. على الدوام من الزوال» .. واستمر هذا النوع من الغناء محاصرا ، حبيسا ، داخل القصور الملكية، منذ اسماعيل باشا حتى الملك فاروق ، وهــذا النوع من الغناء الذليل لاعلاقة له بتاتا بتلك الأغنيات التى انشدها عبد الحليم فى عبد الناصر، فقيمة عبـــد الناصر هنـــا ، لا يستمدهـــا من الدم الأزرق الذى يسرى فى عروقه ، ولكنه يستمدها من كونه أحد أبناء هـــذا الشعب ، مجرد « عامل وفلاح » يأتى من من قلب الأهالى ، ليحقق ، على نحو بطولى ، ارادة الجماهير .

عامل آخر رفع من شأن عبد الحليم ، تمثل فى ذوقه المرهف الذى اتاح له اختيـــــار اجمل كلمات هذه الفترة التى شهدت ازدهارا شعريا عاما . ولم يتقيد عبد الحليم بموقف معين تجاه الشعر العمودى أو الحر ،

ولم يفاضل بين الشعر الفصيح والعامى ، ولكنه اختار اغانيه بمعايير فنية تهتم بالقصائد ذات البنية الدرامية ، التى تتنوع فيها المشاعر ، والتى تتضمن العديد من المواقف ، والتى تبدو فى بعض الأحيان أقرب الى القصة .

فى « ذات ليلة » التى كتبها مرسى جميل عزيز ولحنها كمال الطويل يحكى عبد الحليم فى حفل رعاية طلبة الجامعات عام ١٩٥٩ عن ذلك الفتى الذابل الذى رحل والده عن الدنيا وتركه وحيدا فى مواجهة الفقر مع أم لا تملك الا الدعوات ، ثم وهو « رهن انطنون المجدية » . يدق بابه اصحاب القلوب الكبيرة ، تستنهضه وتقف الى جانبه ، ويسمع صوتا يقول له « باب العلم رحب فى انتظارك .. قم وشارك بالعلم بناء الوطن » . وعندما يسأل عن صاحب الصوت يعرف انه صوت الثورة ممثلا فى «صوت جمال» ... اتاح له سياق الاغنية «ذات البنية الدرامية» أن يعبر ، بمساعدة الالحان المسايرة لتطور الأحداث ، عن العديد من الأحاسيس ، ففى البداية يأتى صوته مندى بالشجن ، يمتزج فيه الحزن مع الخوف ، وفى الثلث الثانى تتغلب نبرات الأمل على قتامة الحزن والخوف ، ثم يتطور الأمل الى صوت يتدفق بالقوة والثقة ، مشبعا بالايمان بالعلم والوطن وعبد الناصر والمستقبل .

وعلى ذات المنوال ، فى العام التالى ، فى الاحتفال بوضع حجر اساس السد العالى ، غنى فى أسوان من كلمات احمد شفيق كامل والحان كمال الطويل « حكاية شعب » التى يروى فيها نضال وعناء الجماهير المصرية : المشانق ومذبحة دنشواى ، الفساد والاستعمار ، الثورة وعودة الأرض وتحرر الوطن ، المؤامرات والحصار الاقتصادى : تأميم القناة وبورسعيد والعروبة والشعوب الحرة .. واخيرا بناء السد .

وكان من الطبيعى أن يتلاشى الشكل التقليدى للأغنية القائمة على « الكوبليهات » و « المذهب » الذى يردده الكورس والجمل الموسيقية التى تتكرر بانتظام . فالأغنية هنا ليست مجرد حالة ساكنة ، لكنها كائن حى ، ينمو باطراد. وبالتالى لابد وان تتطور الألحان لتتوافق مع الجو النفسى المتغير للأغنية ، وبالضرورة ، تقوم المجموعة بدور اكثر ايجابية من الدور الذى كان يقوم به الكورس مثلا ، فهنا يصبح من حق المجموعة ان تسأل وتعلق وتشارك .. وفى اغنية تالية ، بعنوان « بستان الاشتراكية » كتبها صلاح جاهين بمناسبة تحويل مجرى النيل ١٩٦٤ ، تجد أن المجموعة تدخل فى حوار مع المغنى ، فبعد المقدمة

الموسيقية التى وضعها محمد الموجى ، مستوحيا فيها ضربات المعاول فى الصخور يأتى صوت المجموعة :

ــ أفتح .. افتح
اقفل .. اقفل
حــــول

ويسأل عبد الحليم :

ــ نقعد نرتـاح ؟

فتجيب المجمـــوعة بحسم

ــ لا ح نكمـل
ده السـد العـــالى
شـــهل .

وتتسع الرؤية فى اغنية «ذكريات» ، التى كتبها احمد شفيق كامل، ولحنها محمد عبد الوهاب ، لتشمل ، من الناحية الزمنية ، فترة طويلة من حيـاة المغنى الذى تتداعى الصور ، ذات الدلالات السـياسية ، داخل عقله ، منذ كان طفلا حتى الآن ، ومع فيضـان «ذكريات» حـــرب فلسطين ١٩٤٨ ، والمبللة بالدموع ، تتجاوز الأغنية الحدود المصرية لتصل بوعيها الى الادراك العميق بأن وحدة العرب هى من أهم شروط الحرية ، ولا يفوت المغنى ، وهـو يتذكر « ماضيه الخـاص » بدلالته العـامة ، أن يشير الى تحديات الحـاضر ، وأن يرنو بعينيه الى مستقبل آمل يثق تماما فى انه سيكون افضل من الحاضر والمـاضى .

تقدم الأغنية طفلها الصغير عندما كان يطير طائرته الورقية مـع بعض أصدقائه ، وسرعان ما تدور معـركة بينه وبين أصدقائه من ناحية واطفال أجانب من ناحية أخرى ، ويذهب الجميع الى قسم الشرطة ، ويفاجأ الصغير بأن ضابط القسم «خواجه» ، لون بشرته حمراء» ، يلقنهم درسا فظا فيما تعنيه كلمة « الحماية » فالأجانب «حماية» يجب التعامل معهم كسادة للبـلاد .

وتتسلل الذكريات الى ذهن المغنى ناقلة معهـا ، من خـلال أحداث شخصية دامية ، مأساة فلسطين عندما استشهد شقيقه الأكبـر على أرضها عند مشارف اللد والرملة ، ولا يفوته وهـو يجسد مشـاعر خطيبته الحزينة أن يشير الى مؤامرات الاستعمار والاسلحة الفاسدة ، ثم تتوالى صور من حريـق القاهرة وقيـام الثورة وهجوم قوى البغى فى حرب السويس وبدايات النصر وتحقيق الآمال التى ستجنى ثمارها ، حتما ، الأجيـال المقبلة .

وتتجاوز الموسيقى هنا دورها من مجرد التلحين المطرب لتصبح اترب الى الموسيقى التصويرية المعبرة بدقة ، عن الأحداث وردودها الانفعالية ، فالألحان فى المواقف التى تتعرض للطفولة تتميز بالانطلاق والمرح والبراءة ، وسرعان ماتتحول الى الوجوم ، مجسدة للقلق ، عندما نصحب الطفل الى قسم الشرطة ، وتصبح أقرب الى «التعديد» الشعبى عندما تنطق بمشاعر الخطيبة المكلومة وهى تتساءل امام صورة خطيبها ، شهيد فلسطين ، قائلة « ازاى يا حبيبى ازاى قتلوك .. ازاى بسلاحك باديك قتلوك ؟ ... وتتفجر الألحان بالغضب ثم بالبهجة الحماسية بالثورة . وتختصر الأغنية ، على نحو بليغ ، احداث السويس من خلال مقاطع متداخلة ، مختارة بعناية ، مجدولة بمهارة ، من اناشيد ذات تأثير قوى ، فبعد أن يغنى عبدالحليم. كنت فى صمتك مرغم.. كنت فى حكمك مكره ، يستعير مطلعى « والله زمان ياسلاحى .. الله اكبر .. اشتقت لك فى كفاحى ... الله أكبر » ، ثم تتدفق الألحان بالأمل عندما يتخيل المغنى ، بصوته الحالم ، المفعم بالسعادة والثقة ، أحفاده ، وهم ينشدون بكبرياء ، اناشيد النصر مستقبلا ، لوطنهم : وطن الحرية .. وحصن القومية العربية .

بمثابرة ودأب واخلاص اخذ عبد الحليم ، عن جدارة ، مكان الصدارة فى الأغانى الوطنية ، خلال عقدين من الزمان ، ولكنه لم يكن المطرب الوحيد الذى قدم اغنيات بناءة ، جميلة ، عن الجانب الايجابى المشرق فى هذه الفترة ، فمراجعة اغنيات هذه المرحلة تكشف عن نهضة هائلة فى مجال الأغنية الوطنية التى واكبت ، بروح متوقدة خلاقة . التلاحق السريع للأحداث ، وتبعا للتوجه السياسى القومى ، ونتيجة لحركة التحرر العربى التى تأججت فى البلاد العربية ، انتعشت الأغنيات ذات البعد القومى ، والتى تتناول النضال المصرى كجزء من النضال العربى : فى الجنوب الثائر ، فى العراق ، فى المغرب ، فى الجزائر ، خاصة بعد أن اندلعت ثورة المليون شهيد ، وسرعان ما انطلقت اغنيات الوحدة مع سوريا ، والأناشيد التى تذكر بفلسطين وتعبر عن حتمية تحريرها، وجذبت القاهرة ، بمحطاتها الاذاعية ، عددا كبيرا من الاصوات العربية، ساهمت بفعالية فى نهضة الأغنية الوطنية والقومية ، فايزة احمد ، وردة الجزائرية ، نجاح سلام ، محمد سلمان ، ويمكن القول بلا مغالاة، ان هذه الفترة شهدت افضل انشودات محمد قنديل وابراهيم حمودة وفايدة كامل وشادية ونجاة الصغيرة ، فضلا عن فريد الأطرش ومحمد فوزى ، وبالطبع ، وفى المقدمة ، ام كلثوم .

من ناحية اخرى ، وفى ظل النهضة الثقافية العامة ، اهتمت حكومة الثورة بدعم النشاط الموسيقى ونشره والارتقاء به ، فانشأت ، فى عام ١٩٥٩ المعهد العالى للموسيقى ، واستقدمت فرق الباليه والكونسيرفتوار لتقدم عروضها للشباب بتذاكر مخفضة ، وخصصت فى عام ١٩٦٠ عدة ساعات لاذاعة « البرنامج الثانى » ، المهتم بالثقافة الأدبية والفنية الرفيعة . سواء العربية او الأجنبية ، مع شرح وتحليل السيمفونيات العالمية ، وتم استدعاء الموسيقار السوفيتى الكبير آدام خاتشادوريان لقيادة اول ،ربق سيمفونى عربى ، وبدات الحياة تعود ، بطاقة جديدة ، الى فن الأوبريت ، سواء من خلال اعادة تقديم أوبريتات سيد درويش وزكريا أحمد أو بتمصير اعمال اجنبية مثل « الأرملة الطروب » ، او بتاليف اوبريتات جديدة مثل « ياليل ياعين » و « مهر العروسة » والى جانب الاهتمام بتجميع ودراسة التراث الشعب الموسيقى من خلال « مركز الفنون الشعبية » ، اتيحت فرصة تقديم مؤلفات موسيقية عربية باللغة الموسيقية العالمية ، وبدات تتردد اسماء : يوسف جريس وابو بكر خيرت وعزيز الشوان ورفعت جرانة ، ومع حفلات « أضواء المدينة » التى تنظمها الاذاعة فى كافة الاحتفالات الوطنية ازداد عدد العازفين والموزعين وتواد الفرق الموسيقية .

اذن فثمة مناخ فنى يتسم بالازدهار والحيوية ، تؤثر عناصره فيما بينهما ، وفى مناخ خصب كهذا ، كان من الطبيعى أن تنطلق روح التنافس ، وبالتالى كان على عبد الحليم حافظ ، العاشق لفنه ، أن يبذل المزيد من الجهد لكى يحافظ على مكانه فى صدارة الحركة الغنائية ، الأمر الذى فعله ، بحماس شديد .

عندما اندلعت حرب ١٩٦٧ كان عبد الحليم ، بلا منازع ، مغنى أعياد الثورة واحداث الوطن واحلام الفن .. وعلى الفور ، بدافع من احساسه بدوره ، ذهب الى الاذاعة ليقيم فيها ، معظم الوقت ، وفى ايام قليلة ، قدم عشر أنشودات حماسية : انذار ، اضرب ، أشجع رجال ، بركان الغضب ، بالدم راية العرب ، با استعمار ، روح الأمة العربية ، احلف بسماها ، ابنك يقولك يا بطل .

انشودات قوية ، حاسمة ، سريعة ، تذكرك بطلقات المدافع ، تشد ازر الناس ، تفيض بارادة القتال وتعبر عن الثقة فى النصر .. ولكن ما ان انتهت المعركة حتى بدا حجم الكارثة يتضح ، وبعيدا عن الحديث حول ظروف وملابسات النكسة ، يمكن القول بأنها تركت فى

أعماق قلوب من عايشوها اثرا لم يمحى حتى يومنا هذا : مزيج من الحزن والقتامة والغضب ، الشعور بالقهر والخديعة والرغبة فى تصفية الحساب، المرارة والنـدم والسخط مع ارادة منازلة العدو فى اقرب وقت ممكن .

بضربة ١٩٦٧ المدمرة انتهت مرحلة الأفراح والزهـور والاطمئنان الـكامل للحاضر والمستقبل ، والرضاء عن الذات ، وانكسر من انكسر وانطوى على نفسه من انطوى وصمت من صمت .. ولكن سرعان ما بدأ عبد الناصر ، مستندا على ارادة السواد الأعظم من الشعب ، الاعداد الكبير لمعـركة التحرير مع اسرائيل .

خلال السنوات الثلاث التى أعقبت النكسة ، والتى سبقت رحيل عبد النـاصر ، حاول عبد الحليم ان يظل الصوت المعبر عن مشـاعر الناس ، واستلزمت الاوضاع الجديدة ، بأجوائها النفسية ، تغييرات ما ، فى الأغنية الوطنية .. وفيما يبدو ان النكسة نفذت بجروحها فى روح كاتب اشعار عبد الحليم المميز : صلاح جاهين .. ذلك انه ، بعد ان اهتزت دعائم العـالم الذى غنى له ، لـم يعد قادرا على تجـاوز المحنة ، ولم يعد قادرا على قول الشعر الا فيما ندر ، وبدت قصائده ، بعـد النكسة ، مبللة بالحزن والمخاوف ، وبعد رحيل عبد النـاصر ، غرقت فى مستنقع اليأس .

ترك عبد الحليم محطة صلاح جاهين التى انطفأت مصابيحها ليتجه، بكليته الى محطة شاعر آخر ، سيمده بالكلمـات المطلوبة ، والتى يحتاجها الناس تماما : عبد الرحمن الأبنودى ، احد فرسان الستينات ، ظهرت فى عنفوان عبد الناصر ، لكنه لم يكن ناصريا تماما . . فعيونه الشابة ادركت جذور الخلل فى التجربة الكبيرة والمشروع العظيم ، لم يعـاد النظـام لكنه لم يتغنى به ، التقى معـه فى الأهداف النهـائية لكنه اختلف معه فى الأسلوب والمنهج والطريقة .. كان يؤمن بالجموع ولا يؤمن بالمسـئولية ، يثق فى قـوة الجماهير ويتشكك فى قـدرات المؤسسات الرسمية وتوجهاتها .. وجاءت قصـائده ، التى استوعبت التجـارب الشعرية لصلاح جاهين وفؤاد حداد وبيرم التونسى وبقية شعراء العامية، ترجمة خلاقة لرؤيته الشابه ، تتسم بسخاء الصور الشعرية الموحية ، الملتقطة من أحراش الحيـاة .

امدت قصائد الابنودى عبد الحليم بالعديد من الأغنيات التى عشقها الناس ، وسـتصبح اغنية « احلف بسماها وبترابها . ماتضيع الشمس

العربية . طول ما انا عايش فوق الدنيا » استتاحية ، اقرب الى القسم ، يرددها عبد الحليم فى كل حفلة يقف فيها امام الجمهور .. لكن ثمة اغنية، لحنها كمال الطويل ، وغناها عبد الحليم بعد النكسة بأيام قليلة ، تعد ، بلا مغالاة ، من درر الغناء العربى .. انها : موال النهار .

« موال النهار » لا تكتفى بمجرد التعبير عن الحالة الانفعالية للجموع الجريحة ، لكنها ، وهى تحترم احزان الاهالى ، وتتفهمها ، تتسامى بها ، وتتجاوزها الى آفاق الأمل الرحب ، المبنى على دعائم الثقة فى قوة الجماهير القادرة على انتزاع النهار من ظلام الليل .

بعد المقدمة الموسيقية الهادئة، والتى يشوبها شىء من التوجس، يأتى صوت عبد الحليم الهامس ، مجسدا ، على نحو رمزى ، وضع الوطن كله من خلال البلدة الريفية الصغيرة التى يتحدث عنها :

عدى النهار
والمغربية جاية تتخفى وراء ضهر الشجر
وعشان نتوه فى السكة
شالت من ليالينا القمر
وبلدنا ع الترعة بتغسل شعرها
جانا نهار ما قدرش يدفع مهرها

ويعبر اللحن عن الهواجس مع الكلمات التالية ، والتى تعبر عن حيرة الناس وقلقهم وتساؤلاتهم المفعمة بالشجن :

يا هلترى الليل الحزين
ابو النجوم الدبلانين
ابو الغناوى المجروحين
يقدر ينسيها الصباح
ابو شمس بترش الحرير ؟

شهقة عبد الحليم ، عندما يعيد جملة « ابو الغناوى المجروحين » ، تختصر ، على نحو بالغ الصدق والتأثير ، احزان الشعب المصرى ، لكن الأغنية لا تغرق فى الأحزان ، فعلى الفور ، يأتى الرد على التساؤلات الحائرة ، بصوت واثق ، بلا فاصل موسيقى :

ابدا
ابدا بلدنا للنهار
بتحب موال النهار
لما يعدى فى الدروب
ويغنى قدام كل دار .

وسرعان ما يتدفق اللحن بالقوة عندما تؤكد الأغنية أن الليل المتسلل وراء السواقى لا يمنع الأهالى من أن تحلم « بالسنابل والغلال » ، وان الرجال والأطفال والبنات ، وسط العتمة ، يسمعون نداء النهار ، وأنهم جميعا ، سيطلعون صحبة ، حتما ، قبل الآذان ، لاستقباله ، ذلك انه - بالضرورة ، سيأتى .

وفى العام التالى للنكسة ، قدم عبد الحليم ، من كلمات الأبنودى ، والحان بليغ حمدى ، فى قلب لنـــدن اغنية « المسيح » التى يتمثل فيها مشاعر أحد الفلسطينيين من ابناء القدس ، ويربط بين آلامه وآلام المسيح ، ويؤكد أنه رغم عناء الغربة ، حتما ، سيعود الى أرضـــه .. ومع بروز دور المقاومة الفلسطينية المسلحة غنى ، على لسان احد رجال المقاومة ، انشودة « فدائى » التى تؤكد ، مع اغنية البندقية ، أن الحق لن يعود الا عن طريق : الرجال والســـلاح .

ومرة أخـــرى ، بكلمات الأبنودى ، ولحن ابراهيم رجب ، يشير فى اغنية « يا بلدنا لا تنامى » انه يقصد بالرجال هؤلاء الشرفاء ، ذوى العـــرق الطاهر ، المخلصين ، الذين باعوا الراحـــة ، « الشغيلة » و « الفلاحين » ، والذين يرون التضحية « بضمير الأيام الجاية » ، والذين يعرفون الثمن الذى سيدفع من أجـــل الحرية .. وعلى استعداد لدفع الثمن .

رحل عبد الناصر عام ١٩٧٠ ، وبعـــد اسابيع قليلة ، بايعاز من أنور السادات ، بدأت الأغنيات التى يرد فيهـــا اسم جمـــال ، أو التى تتحـــدث عن مشروعاته وقراراته ، فى الاحتجاب ، ســـواء فى الاذاعة أو التليفزيون ، وسرعان ما تخلص الســـادات من الـــذين عملوا مـــع عبد الناصر ، والذين لم يكن لهم اية شعبية فى الشارع المصرى .. وعلى الفور ، شرع السادات فى تقويض ما قام به عبد الناصر خلال ما يزيد عن عقد ونصف .

ترى ، هل عرف عبـــد الحليم ان اغانيـــه التى ورد فيهـــا ذكر عبد الناصر ، والتى نجحت نجاحا هائلا ، وكانت سببا فى احتلاله مكان الصدارة الغنائية ، قد تقرر عدم اذاعتها ؟ .. سواء عرف أم لم يعرف ، فان مراجعة سجل اغنيات عبد الحليم خلال سبع سنوات — من ١٩٧٠ الى ١٩٧٧ — عام وفاته ، تبين ان اسم السادات لم يرد ذكره اطلاقا . ربما كان — وهو الأرجح — صعبا على من غنى لعبد الناصر أن يغنى

للسادات ، بصرف النظر عن أسباب هذه الصعوبة ، وهـذا ما يفسر امتناع كبار المطربين عن التغنى بالســادات ، وقد يفسر ايضـا تلك الخصومة الشهيرة بين ام كلثوم والسيدة جيهان التى لاشك كانت تحس — فى زاوية من قلبها — بقصة غضب على هؤلاء الذين كان عبـد الناصر محورا لأغانيهم ، بينما زوجها مهملا ؛ الا من مطربى الدرجة الثانيــة ، باغنياتهم التى تولد ، عادة ، ميتة .

ومهما قيل عن حرب ١٩٧٣ ، من ناحية الدوافع والأهداف ، أو من ناحيةالنتائج والحصاد، فان معارك‌اكتوبر ، — يقيناً — اثبتت‌قدرةالمقاتل العربى على هزيمة أعداء الوطن ، وشهدت ايام القتال فورة جديدة ، اخيرة ، من الأغنيات الوطنيــة ، وكان لعبد الحليم دور كبير فى اغنيات اكتوبر ، فكما فعل فى حرب يونيو ، توجه الى دار الاذاعة ليقيم فيها اكبر وقت ممكن ، ومما قدمه خلال ايام المعركة : « باركى الولاد ياصبية .. ولد ولد » من كلمات محسن الخياط والحان محمـد الموجى ، و « قومى يا مصر » من كلمات عبد الحليم منصور والحان بليغ حمدى ، و « الفجر لاح » من كلمات مرسى جميل عزيز والحان بليغ حمدى .. وتعد انشودة « خلى الســلاح صاحى » التى كتبها احمـد شفيق كامل ولحنها كمـال الطويل ، من اكثر انشودات عبد الحليم جمالا وقوة وتأثيرا .. انشودة صغيرة ، مفردات كلماتها محدودة ، لكنها مختارة بعناية ، تبدأ بالايقاعات، وتدخل بعض الآلات النحاسية ، وبعـد عدة جمل موسـيقية قليلة ، مقتصرة ، يأتى صوت المغنى ، ناصحا ، راجيا ، من أعماق قلبه :

خلى السلاح صاحى
لو نامت الدنيـا
صاحى مع سلاحى
سلاحى فى ايديه
نهار وليل صاحى
ينـادى يا ثوار
عـدونا غـدار
خلى الســلاح صاحى .

ما ان انتهت المعارك حتى بدأ السادات ، على نحو بالغ السرعة ، فى تنفيذ سياسته الرامية الى تغيير توجهات مصر وانتمائها واسس حياتها الاقتصادية والاجتماعية ، بل والأخلاقية ايضا ، وفى اقل من عامين ، بعد حرب اكتوبر ، اصبح المغامرون والآفاقون واللصوص هم فرسان عالم

الاقتصاد المسمى بالانفتاح ، واضحت الولايات المتحـدة الأمريكية ، بما نقدمه من قروض ، تملك مفاتيح حل القضية الوطنية ، بدلا من رجـان مصر وسلاحها ، وابتعدت مصر ـ الرسمية ـ عن شقيقاتها العربية ، لتدور فى فلك الدول الغربية ، وبدا الهجوم على القطاع العام واشتراكية عبدالناصر ، ومصانعه، لحساب شبيحة الانفتاح.. وحتى السدالعالى، تعرض لحملة افتراءات ظالمة ، ترمى الى اثبات انه سبب خراب مصر !

كل ما تغنى به عبد الحليم ، اصبح ، فى عهد السادات ، اخطاء وذنوب .. ولم يعـد أمر منع اغانيه قاصرا على تلك التى يرد فيها ذكر عبد الناصر ، ولكنه امتد ليشمل كافة اغانيه الوطنية التى رددها ضد الاستعمار والأحلاف والأعداء ، والتى تغنى فيها بالقومية العربية ، والتى انشـاء فيها باقامة المصـانع والمزارع ، والتى يبشر فيها بالمزيـد من الاشتراكية ، والتى يحلم فيها ، مع عمال وفلاحين وجنود وطلبة وعلماء مصر ، بغد مشرق ، كان من المعتقد ، انه حتما ، سيجىء .

فى مناخ المنع هذا ، ومع انتشار قيم الكسب السريع ، ونمو النزعة الفردية الأنانية ، كان من الطبيعى أن يشعر عبد الحليم ، والذى طالمـا تغنى بالبطولة الجماعية ، بنوع من الاغتراب ، فها هو يرى كافة الرموز التى غنى لها تتداعى وتتهاوى أمامه .. لقـد ذهبت الأيام الخوالى ، بليالى اعيـادها ، عندما كان يغنى أمام عبـد الناصر ، اغنيات الفرح والآمال ، فتسمعه الشعوب العربية ، ويصفق له جمهور عاشق ، يخفق قلبه مع صوته ، ويتجاوب مع احلام الأيام القادمة ، هذا الجمهور الذى ذاب مع الأيام ليحل مكانه جمهور آخر ، يملك المـال ولا يملك الذوق ، يريد نوعا آخر من المطربين يختلف تماما عن طراز عبـد الحليم الذى اضطر ، فى لحظـة تنوير فاجعة ، ادرك فيها انه لم يعد فارس هـذه الأيام ، ولا مغنى هذا الجمهور ، ان يضع بعض اصابعه فى فمه ، مطلقا صفارة طويلة ، كهجاء ساخر لمرحلة لا مكان له فيها .

● قصة قصيرة ●

الأعشاش المهجورة

فخرى لبيب

المحطة بناء عتيق ، الوانه كابية ، كلها غامقة ، اضاف دخان القطارات والأتربة والزمن بعضا منه اليه . السقف قرميد منحدر ، موج بأوكار العصافير . اشجار الكافور الباسقة المتناثرة تفرش الأرض بظلالها . ساعة الظهيرة ينحسر الظل الى الجذور ، وتصول الشمس بشواظها الحارقة . الأشجار عامرة باعشاش ابى قردان وايمام . المرعى قرب المساوى ، ارصفة الغلال والأرض الخضراء من ورائهـا على امتداد البصر .

الصمت فى المحطة عتيد . السكون لا ينكسر حتى يجىء قطار ، يدخل متهاديا ، زاعقا ، نافثا اسود الغبار والشرر . يصعد مسافرون ، يهبط آخرون . يدق الجرس النحاسى الثقيل . يغادر القطار . يأوى الموظفون الى مكاتبهم . تبدو المحطة خالية مهجورة .

الساعة الخامسة ، موعد قطار الصحافة . الأرصفة المرشوشة تزفر بخارا تضيق منه الأنفاس . رائحة الكافور المحببة وصوصوة افراخ الطير تضفى على المكان عبقا ونغما يخففان وطأ الكتمة . يصل القطار ، تلك لحظة اللمة . الناس تتخاطف الجرائد ، « سقوط الضبعة ، الغازات تدمر لندن . الالمان فى سهوب روسيا . اليابان تدك الصين » . لطم احدهم الصحيفة . قال : العالم اصابه الجنون . فى كل مكان قتال . الكل يذبح الكل . قال آخر : الانجليز هم اس البلاء ، لولاهم ما جاء الالمان . علق ثالث : احمدوه ، نحن فى آخر الدنيا .

تسلل الى المحط نفر من البشر ، كل بمقطفه . وجوههم سمراء باهتة ، اقدامهم عارية ، ملابسهم مزق رثة . تفوح منهم رائحة « البتاو » و « المش » القديم . يظهرون قرب المساء . يختفون فى الصباح . يسافرون فى قطار الفجر . الأنفار يتكاثرون . يتكومون فى أى مكان . يلوكون كسرة خبز . يكرعون جرعة ماء . احيانا يطول بقاؤهم ، يوما ، اثنين او ثلاثة . حين يصل قطارهم ، يرتفع صراخهم ، يقتتلون كى يحتل كل منهم مكانا . الرحلة طويلة بعيدة ، من قلب الصعيد واطرافه الى القنال . هم فلاحون بلا عمل . ينزحهم المقاولون بالآلاف . يسوقونهم الى حيث الانجليز يحتاجون الى اذرع الرجال .

قطار الخامسة ، الحرب تخترق الصحراء من الغرب الى الشرق . الطائرات طيور وحشية جارحة ، تمزق مدن الشمال . الدور انقاض والناس اشلاء . الموت شامخ يعمل منجله حصدا فى الأرواح . الحياة تدفع بنى آدم للهجرة ، للفرار . قطار اليوم زحمة يحمل اكثر مما اعتاد ، اطفالا وصبية ، رجالا ونساء . تخلو المحطة وهم باقون . العيون كليلة ، النظرات زائغة . الحركات محمومة . وتحت الوجنات اختزن الخوف صفرته . يكدسون العفش ، يختفون فى طياته . شحنات وشحنات تفرغ نفسها فوق الرصيف . امتلأت المحطة بالمهاجرين . البعض عثر على اهل له فانصرف ، والبعض نضب منه الأهل فاستقربه المقام . هبط سعر الخادمات والعشق المأجور . تبادل صبية المهاجرين لعبة الحرب ، فتحطم زجاج المحطة بقنابل الطوب . تناثرت اعشاش العصافير افراخها . فر ابو قردان ينشد الأمان . نشب الشجار بين انفار التراحيل ، مؤقتى الاقامة ، دائمى التواجد ، وبين المهاجرين المستوطنين المتزايدين يوما بعد يوم . درع الناس بيوتهم بالمزاليج الحديدية المتينة . احتمى الموظفون بجدران المكاتب .

قطار الصحافة ، « روميل يزحف نحو الاسكندرية » . كثرت القطارات الحربية صوب الجنوب . هى لا تتوقف . ذراع « السيمافور » ينكسر ويضىء اللون الأخضر . يجرى القطار صارخا مولولا ، ساحبا وراءه كل الأتربة والأوراق المهملة على « شريطه » . صبية المهاجرين يهللون . أحيانا يرجمون القطار . غدت تلك واحدة من الاعيبهم .

تعطلت قاطرة . دفع بالقطار الى « الخط الميت » . قال احد العمال : انهم من الهنود ، ربما قضوا اليوم والغد هنا . لابد من تغيير القاطرة او علاجها . طابور الناس اتصل من المحطة الى حيث

القطار . تحول المكان الى سوق كبير . الصبية يعرضون مشغولات المهاجرين . الجنود الأغراب يقلبون الأشياء ولايشترون . ارتسم التساؤل فى العيون . الكل يتكلم ولا أحد يفهم . الوجوه كلها متشابهة ، لكن الجنود يحملون على وجوههم ذقون كثة ، ملفوفة فى شباك من تل أسود . حك أحد الواقفين راسه . بدا كمن يحاول ايقاظ ذاكرته . قال مندفعا : سيخ ؟ . هز الجندى راسه بعنف . عاد الرجل الى السؤال : مسلمان ؟ صاح الجندى : مسلمان تصافحا بحرارة . نظر الرجل حوله فى زهو . قال : انهم مسلمون . زاط الصبية . انطلقوا يسألون الجنود . « سيخ ، مسلمان ؟ » . تدور الشاى تغلى . شرب الجميع . زحف الغروب . عاد طابور الناس الى المدينة .

عند الشروق كان « الخط الميت » خاليا . جاءت القاطرة البديلة ليلا ، وغادر الهنود المكان . كلما مر قطار حربى ، لوح الصبية بأيديهم صائحين : « مسلمان » . كفوا عن القاء الحجارة .

الساعة الخامسة . لم يصل قطار الصحافة . دخل المحطة ، بدلا منه ، قطار حربى . شغل الرصيف وامتد بعيدا بعده . سيارات ، دبابات ، مصفحات ، عربات مغلقة وجنود غير هنود المرة السابقة . عمالقة سود ، غلاظ الشفه ، تسرى الحمرة فى عيونهم . ساد المحطة صمت الترقب . وقفت القاطرة قرب « الغراب » ، تأخذ حاجتها من الماء ، ربع ساعة ويمتلىء الخزان . دنا الصبية مترددين ، البعض متماسكين . تساءل اقربهم فى صوت هامس : « سيخ ، مسلمان ؟ » مط احد السود شفتيه ، رفع حاجبيه فاتسعت عيناه . ارتد الصبية الى الوراء . بدا المنظر مضحكا . فهموا انه لم يفهم شيئا . ظلوا ينظرون الى بعضهم البعض . تقدم احد الكبار الواقفين على الرصيف . بدا كأنما يبعد الصبية . قال فى سرعة : فوريشان ؟ . هز الأسود راسه . لا احد يفهم ماذا يعنى . تساءل الرجل . أفريكان ؟ هز نفس الأسود راسه . الهزة هذه المرة غير المرة السابقة . قال مؤكدا : افريكان . كان يجلس على حافة العربة . كان أقرب الجنود الى الرصيف . دنا الصبية من جديد . نظر اليهم وابتسم . تحرك القطار . بدأوا التلويح صائحين : افريكان ، افريكان . اتسعت ابتسامة الأسود . اعتدل فى جلسته ، ضم راحتيه معا ، رفعهما الى اعلى ، هزهما بقوة ، ظل كذلك حتى لم يعد أحد يراه .

وقف القطار بعد أن كاد يختفى هنالك عند المنحنى . توقف التراب الذى كان يجرى خلفه . تناثر حوله . بدات شباح تقفز من عليه . نقط سوداء تجمعت فى بقعة كبيرة . توقف الناس عن مغـــادرة الرصيف . اتجهت كل الأبصار هنـــاك . انفصلت نقطة من البقعة . تدحرجت فى عجلة ، استقامت مهرولة نحو المحطة .

قيل وقعت حادثة . دفع الفضـــول الصبية ان يروا ماذا جـــرى . اسرعوا مع الهارعين . تسللوا بين الأجســـاد السوداء . هنالك على الأرض كان يرقد واحد منهم ، مقطوع الزراعين مفتوح الفم والعينين ، تلوح على فمه ابتسامة ذابلة . عندما راى الصبية وجهه، شهقت انفاسهم اللاهثة . كان هو بعينه ؛ ذلك الجندى الجالس على حافة العربة .

شعر

قال ابراهيم :

سمير الأمين

« هل تؤمن الصحراء بالاخضرار ؟ »
سألت سحابه
ثم اخفت وجهها عنى
نداهمنى الغبار
وغصت فى رمل الكآبة

. . . .

خلصت وجهى من مخالبها
وطفقت انتظر .
قال ابراهيم . لا تحزن
فدموعنا مطر
يروى جذور العشب

. . . .

« هل تعرف الأنهار وجهى ؟ »
هل يعشق الماء الظما ؟
قال ابراهيم : انظر
كيف تخضر السماء
ثم ولى واختبا
فخضت فى رمل الكآبة
ورحت أجهش بالبكاء .

دراسة العدد

الايـديولوجيـة
والأجهزة الايديولوجية للدولة

« الجـزء الثالث »

لويس التوسير
ترجمة : عايدة لطفى
مراجعة وتقديم : د . امينة رشيد

الأيديولوجية تستدعى ذوات الأفراد

هذه الأطروحة بمثابة لشرح للفكرة التى قدمناها سابقا : ليست هناك ايديولوجية الا وكان مصدرها ذات ولأجل ذات اخرى .

اى : ليست هناك ايديولوجية الا من اجل ذوات فاعلن لهم وجود فى الواقع . ولا يتأتى هذا الا عن طريق ذات أخرى : بمعنى عن طريق نوعية الذات ووظيفتها .

نعنى بهذا انه رغم انه لم يعرف هـذا الاسم « الذات » الا مع ازدهار الأيديولوجية البورجوازية والأيديولوجيـة الحقوقية(*) قبـل كل شىء ، فان نمط الذات (التى يمكن أن تتخذ اسماء اخرى : عنـد افلاطون على سبيل المثال يطلق عليها : الروح ، الله ، الخ) هو نفس النمط الذى تتسم به الأيديولوجية ايا كان تعريفها (اقليمية او طبقية) ، وايا كان تاريخها — حيث أن الأيديولوجية لا تاريخ لها .

(*) التى تستعير النمط الحقوقى القائل بان « الذات القانونية » لتجعل منه مفهوما ايديولوجيا : الانسان بطبيعته ذات .

نقول : نمط الذات هو المكون لأية ايديولوجية الا اننا نضيف فى نفس الوقت وعلى الفور ان نمط الذات لا يشكل اية ايديولوجية الا اذا اتخذت الأيديولوجية وظيفة لها بأن تشكل هى الأخرى ذوات الأفراد المرئيين . هنا توجد وظيفة الايديولوجية داخل هذا الدور فى الطابع المزدوج ، فالأيديولوجية ليست سوى اسلوب عملها وتأديتها لوظيفتها من خلال الأشكال المادية لوجود اسلوب لتأدية وظيفتها هذه .

ومن اجل رؤية اكثر وضوحا نقول : يجب ان ننبه الى انه حتى كاتب هذه السطور وقارئها هما ايضا ذوات ، اذن ذوات ايديولوجيين اى ان المؤلف مثله مثل قارىء هذه السطور يعيشان « تلقائيا » او « طبيعيا » فى الأيديولوجية ، فى اطار المعنى الذى ذكرناه ان « الانسان بطبيعته حيوان ايديولوجى » .

وتلك قضية اخرى أن يكون المؤلف – باعتباره صاحب خطاب من المفترض انه علمى غائبا تماما كذات عن خطابه العلمى (لأن اى خطاب علمى هو بالتحديد خطاب بدون ذات ، فليس هناك « مؤلف (ذات) للعلم » الا فى ايديولوجية عن العلم) ، وهذه مسألة اخرى نتركها جانبا الآن .

وكما كان يقول القديس بولس باعجاب ، اننا نجد فى المنطق Logos اى فى الأيديولوجية ، الدنيا « الكائن – الحركة والحياة » . باى ذلك بالنسبة لكم كما هو بالنسبة لى ، نمط الذات الذى هو بديهة اولية (البديهيات جميعها دائما ما تكون اولية) : من المعروف اننا ، انا وانتم ، ذوات (حرة ، اخلاقية ، الخ ..) . مثل جميع البديهيات ، بما فى ذلك تلك التى تؤدى الى استخلاص معنى للكلمة اى ان يكون لها معنى (وبما فى ذلك البديهيات الخاصة « بوضوح » اللغة) هذه « البديهة » القائلة باننا ذوات – وان هذه ليست بمشكلة – هى صاحبة تأثير ايديولوجى اى صاحبة التأثير الأيديولوجى المبدئى(*) والاولى كما انه من خاصية الأيديولوجية انها تفرض (دون ان يظهر عليها ذلك ، بما انها « بديهيات ») البديهيات كبديهيات اذ لا يمكن لنا الا ان نعرفها وهى تولد لدينا رد الفعل الطبيعى الذى لا يمكن تلافيه

(*) يتعثر اللغويون وهؤلاء الذين يستعينون باللغويات لأهداف مختلفة ، كثيرا بالصعوبات الراجعة الى انهم يجهلون لعبة التأثيرات الأيديولوجية فى جميع اشكال الخطابات – بما فيها الخطاب العلمى نفسه .

بأن نصرخ (بأعلى صوتنا ، أو فى صمت « صمت الوعى ») : « هــذا بديهى ! هو هكذا بالفعل ! هــذا حقيقى ! » .

هى احدى وظيفتى الأيديولوجية كأيديولوجيا (عكسها وظيفة الانكار او الجهل) .

ولنضرب مثلا ملموسا الى حد كبير ، لدينا جميعــا (بالطبع) أصدقاء ، عندما يطرقون بابنا ونسأل نحن من وراء الباب المغلق هذا السؤال : « من هنــاك ؟ » ، يجيب الطارق (لأنه « شىء بديهى ») « هــذا انا » ! » . وهكذا نعرف أنه « هى » أو « انه هــو » . نفتح الباب ، و « بالفعل نجد انها هى التى كانت هناك » . ولكن نأخذ مثلا آخر، عندما نتعرف فى الطريق على احد معارفنا ، فاننا نعبر له عن معرفتنا له (وبأننا عرفنا أنه تعرف هو الآخــر علينا) بأن نقول له « صباح الخير يا صديقى العزيز ! » وعن طريق السلام باليد (ممارسة طقسية مادية للاعتراف (أو التعرف) الأيديولوجى فى حياتنا اليومية ، فى فرنسا على الأقل : فى أماكن اخرى هناك طقوس اخرى) .

عن طريق هــذه الملاحظة المسبقة والشهادات الملموســة التى اوردناها أود أن نلاحظ معا أننا ، أنتم وأنا ، كنا دائما ومازلنا ذوات وهكذا نمارس بلا انقطاع طقوس الاعتراف (أو التعرف) الأيديولوجى التى تضمن لنا اننا بالفعل ذوات مرئية ، فردية ، لا يمكن الخلط بينها و (بالطبع) لا يمكن أن يحل محلها آخــر . الكتابة التى اقوم بها الآن والقراءة التى تعكفون عليها الآن(*) هما ايضا على ضوء ما أوضحنا ، طقوس تعرف أو اعتراف ايديولوجى بما فى ذلك « « البديهية » التى يمكنها أن تفرض عليكم « حقيقة » (صحة) خواطرى أو « خطأها » لكن الاعتراف بأننا ذوات وأننــا ندور فى طقوس المزاولة الخاصــة بالحياة اليومية البسيطة للغاية (قبضة اليد ، مجــرد أن تحمل الاسم الذى تحمله مجرد معرفة ، حتى لو كنت اجهل ذلك ، أنك « تحمل » اسم علم يجعلك معروفا كذات مفردة ، الخ ..) ــ هــذا التعرف او الاعتراف يمنحنا « الوعى » بمزاولتنا التى لا تهــدأ ــ الأبدية ــ للتعرف (الاعتراف) الأيديولوجى ، ــ الوعى يعنى التعرف ــ ولكنها

(*) خذوا فى اعتباركم : الآن ان هذا الازدواج هو الدليل على ان الايديولوجية « ابدية » بما ان هذين « الآن » كلاهما منفصل عن الاخر عن طريق فاصل زمنى ما ، فانى اكتب هذه السطور فى ٦ ابريل ١٩٦٩ فى حين انكم تقرؤونها فى اى وقت .

لا تمنحنا ابدا المعرفة (العلمية) لآلية هذا التعرف . فى حين انه من الواجب الرجوع الى هذه المعرفة ، اذا اردنا ، اثنــاء التحدث عن الأيديولوجية وفى قلب الايديولوجية ، واذا وضــعنا رسما تخطيطيا لخطاب يحاول مقاطعة الأيديولوجية ليجازف بأن يصبح بداية لخطاب علمى (بدون ذات) عن الأيديولوجية .

الآن ومن اجل الرد على هذا السؤال : لمــاذا نمطية الذات هى التى تكون الأيديولوجيـــة التى هى ايضا لن تتواجد الا اذا شــكلت الذوات المرئية كذوات . سأستخدم فى الرد اسلوبا خاصا للعرض : « محسوسا » الى حد يمكن معه أن يكون معروفا ، ولكنه أيضا مجرد الى حد يمكن معه تصديقه والتفكير فيه ، بحيث اتيح مجالا للمعرفة .

سأطرح هذه الصيغة الاولية : كل ايديولوجية تنـــادى الأفراد المرئيين وتستدعيهم كذوات مرئية عن طريق كيفية عمل نمط الذات .

هذه الفكرة تفرض علينا ان نميزه مؤقتا ، بين الأفراد المرئيين من جهة والذوات المرئية من جهة اخرى ، بالرغم من انه ليس هنالك ، على هذا المستوى ، من ذات الا وكانت منسوبة الى فرد مرئى .

هكذا اقترح عليكم ان الأيديولوجية « تعمل » أو « تسير » بحيث انها « تضـــم اليها » ذوات من بين الأفراد (أنها تضمهم جميعـــا) ، او تحول الأفراد الى ذوات (انها تحولهم جميعا) عن طريق هذه العملية الدقيقة التى نسميها « المناداة » (Interpellation) التى يمكن

ان نصورها بالنموذج الأكثر شيوعا للمناداة البوليسية (أو لا) اليومية: « أنت ، هناك ! » (*) اذا تصورنا أن المشهد النظرى المتخيل يحدث فى الطريق ، الشخص المنادى عليه سينظر للخلف . عن طريق هـــذا الالتفات الجسمانى البسيط ذو الـ ١٨٠ درجة ، يصبح ذاتا . لمــاذا ؟ لأنه عرف ان المناداة كانت موجهة « بالفعل » له وانه هو « بالفعــل الذى كان مقصودا بالمناداة » (وليس شخصا آخر) .

تبين التجربة ان وســـائل الاتصـــال الســلكية واللاســلكية التى نســـتخدمها بهـــدف المنـــاداة تتم بهـــذا الشـــكل ، ان المنـــاداة لا تخطىء ابدا من تستدعيه : ســـواء كان النداء شفهيا او صغيرا ، فالمنادى عليه يعرف دائما انه هو المقصود بهذا النداء .

(*) المناداة ، مزاولة يومية ، تخضع لطقس معين ، تتخذ شكلا « خاصا » تماما فى الممارسة البوليسية « للمناداة » ، حيث تتم مناداة « المشبوهين » .

هى مع ذلك ظاهرة غريبة ولا يتم شرحها عن طريق « الشعور بالذنب » فقط ، على الرغم من وجود هـــذا العدد الكبير من الناس ممن « لديهم شيئا يلومون عليه أنفسهم » .

من الطبيعى ومن أجل سهولة ووضوح عرضنا الخاص بمسرحنا النظرى الصغير ، فقد اضطررنا لتقديم الأشياء فى صورة مقطع مرفقه شيء قبلها وشيئا بعدها ، أى فى صورة تتابع زمنى . هنـــاك بعض الأفراد يتنزهون ، ينطلق من مكان ما نداء ا غالبـــا ما يكون من خلف ظهورهم) : « أنت هناك ! » . اى فرد (فى ٩٠٪ من الحالات يكون هو دائما من هو مقصود بالنداء) يلتفت للخلف معتقـــدا ــ شاكا ــ عارفا انه هو المقصود ، اذن عالما « انه هو بالفعل » المقصود بالنداء. الا ان الأشـــياء فى الواقع تتم بلا اى تتابع . ويحـــدث نفس الشيء بالنسبة لوجود الأيديولوجية ونداء الأفراد كذوات .

يمكننا ان نضيف : ان ما يبـــدو انه يتم بهذا الاســـلوب خارج الأيديولوجية (بالتحديد فى الطريق العام) يتم فى الواقع بنفس الأسلوب فى الأيديولوجية .

اى ان ما يحدث فى الواقع داخل الايديولوجية يبدو اذن انه يحدث خارجها . ولهذا فان من هم داخل الايديولوجية يتصورون انفســـهم بالتحديد خارجها . انها احدى تاثيرات الأيديولوجيـــة المتمثلة فى الانكار العملى الصفة الأيديولوجية للأيديواوجية ، عن طريق الأيديولوجية :

الأيديولوجية لا تقول ابدا « انا ايديولوجية » يجب ان تكون خارج الأيدولوجية اى فى المعرفة العلمية ، حتى يمكننا ان نقول : انا داخـــل الأيديولوجية (انها حالة خارقة للعادة تماما) او (حالة عامة) : كنت داخل الايديولوجية .

من المعروف ان الاتهام بالوجـــود فى الأيديولوجيـــة لا يسرى الا بالنسبة للآخرين ولا يحدث ابدا بالنسبة لأنفسنا (الا اذا كنا بحق سبينوزيين **او ماركسيين ، (فكل من سبينوزا وماركس ينطلقان من نفس الموقف فى هذه القضية ان الأيديولوجية ليس لها خارج (لهـــا هى) ، لكنها فى نفس الوقت ليست الا الخارج (بالنسبة للعلم ، والواقع) . لقد شرح سبينوزا هذا جيدا قبل ماركس بمائتى عام ، وطبقه ماركس لكن بدون ان يشرحه بالتفصيل . لكن لنترك هذه النقطة ، المثقلة رغم ذلك بالنتائج ، وهى نتائج ليست فقط النظرية بل والسياسية مباشرة ،**

بما انه سيمتد مثلا ان كل نظرية النقد والنقد الذاتى ، والتى هى قاعدة اساسية لممارسة صراع الطبقات الماركسى ـ اللينينى ، تتوقف عليها .

الأيديولوجية اذن تدعو الأفراد كذوات فاعلة . وبما أن الأيديولوجية خالدة ، فعلينا الآن ان نزيل الصورة الزمانية التى قدمنا فيها حركة سير الأيديولوجية وأن نقول : الأيديولوجية كانت دائما تدعو الأفراد كذوات فاعلة وهذا ما يدعونا الى أن نوضح كيف ان الأفراد دائما ما تدعوهم الأيديولوجية كذوات ، مما يدفعنا بالضرورة الى فرضية اخيرة : لقد سبق للأفراد ان كانوا على الدوام ذوات . اذن فالأفراد « مجردون » بالمقارنة بالذوات التى سبق ان كانوا على الدوام عليها . هذه الجملة يمكن ان تبدو لكم مفارقة . ان يكون الفرد قد سبق له على الدوام أن كان ذاتا فاعلة ، من قبل حتى أن يولد، لكن هذه هى على الرغم من ذلك الحقيقة البسيطة التى يتقبلها الجميع وليست على الاطلاق مفارقة . أن يكون الافراد دائما « مجردين » بالمقارنة مع الذوات التى سبق لها أن كانت موجودة دائما ، فان فرويد اظهر لنا ذلك مع ملاحظته ببساطة للطقس الأيديولوجى الذى يغلف به انتظار « ميلاد » ما ، هذا « الحدث السعيد » . كل منا يعرف جيدا كيف ينتظر ميلاد اى طفل . وان هذه الصورة لتبدو « منبذلة » ، اذا اتفق أن تركنا جانبا « المشاعر » ، اى اشكال الأيديولوجية العائلية . الابوية / الأمومية / الزوجية / الأخوية ، التى ينتظر من خلالها الطفل الذى سيولد : من المعروف مقدما انه سيحمل اسم والده ، سيكون له اذن هوية ، ولن يحل محله آخر ، سيصبح انسانا لا يعوض . حتى قبل أن يولد ، سبق الطفل اذن ان كان دائما ذاتا ، هى مخصصة له ككائن فى وعن طريق الشكل الأيديولوجى العائلى الخاص الذى « ينتظر الطفل من خلاله بعد أن تم تصوره مسبقا حاجة بنا . ولا الى القول بأن هذا الشكل الأيديولوجى العائلى هو ، فى تفرده ، ذى بنية قوية ، وبأنه داخل هذه البنية الصارمة ، المكتلة قليلا أو كثيرا (مع افتراض أن هذا التعبير له معنى يمكن استحضاره) ، أن الذات الفاعلة التى كانت منتظرة الذات الفاعلة القادمة والقديمة معا عليها ان « تجد » مكانها ، اى تصبح الذات الجنسية (صبى او فتاة) التى اصبح عليها مسبقا . ويوسعنا أن نفهم ان لهذا الاكراه وهذا التعيين الأيديولوجى المسبق وجميع طقوس النشأة والتربية العائلية ترتبط جميعا وجزئيا بعلاقة ما درسه فرويد فى اشكال « المراحل » الما ـ قبل ـ تناسلية

والتناسلية للعملية الجنسية ، أى فى «حقل» ما كشف عنه فرويد ، عن طريق تأثيراته ، اللاوعى . وسنترك أيضا هذه النقطة جانبا . ولنتقدم خطوة الى الأمام ، ان ما سيلفت انتباهنا الآن هو الطريقة التى يتم بها التفكير فى « ممثلى » هذا الاخراج المسرحى للمناداة وأدوارهم الخالدة فى البنية نفسها لأية أيديولوجية .

مثال : الأيديولوجيـــة الدينية المسيحية

بما أن البنية الشكلية لأية أيديولوجية هى نفسها دائما فاننـــا سنكتفى بتحليـــل مثال واحد ، ســـهل الفهم للجميع وهـــو الخاص بالأيديولوجية الدينية مـــع توضيح أن نفس البرهنة يمكنها أن تسرى وتنطبق بالنســـبة للأيديولوجية الأخلاقية ، الحقوقية السياســـية ، الجمالية ، الخ .

ولنتأمل اذن الأيديولوجية الدينية المسيحية . سنستخدم استعارة « ونجعلها تنطق » اى نجمع فى خطاب وهمى ما تقـــوله ليس فقط فى العهد القديم والجديد ، اى ما يقوله لاهوتيوها ووعظاهها بل ايضـــا ممارساتها ، طقوسها ، احتفالاتها وقرابينها . سنجد أن الأيديولوجيـــة الدينية المسيحية تقول تقريبا ما يلى .

تقول : انى اتوجه اليك ، أنت الفرد الانسان المســـمى بطرس (كل فرد يسمى باسمه ، بالمعنى السلبى : ليس هو ابدا من يطلق على نفسه اسمه) لكى اقول لك أن الله موجود وانك مدين له . وتضيف انه الرب الذى يكلمك بصوتى (الكتاب المقدس استقبل كلمة الرب ، وتناملته النواميس والعصـــمة الكهنوتيـــة ثبتت الى الأبد نقـــاطه الحساسة ») . تقول : ها أنت : أنت بطرس ! ها هو أصلك ، لقـــد خلقت من رب الأبدية ، على الرغم من انك ولدت فى ١٩٢٠ بعد الميلاد ! هذا هو مكانك فى العالم ! هذا هو ما يجب عليك عمله ! وبذلك ، اذا وضعت نصب عينيك « قانون المحبة » ، سيتم خلاصك ، أنت بطرس، وستكون جزءا من جسد المسيح المجيد الخ . .

نحن هنا بصـــدد خطاب معروف تمـــاما ومبتذل ، لكنه فى نفس الوقت مدهش . لأننـــا اذا اعتبرنا ان الأيديولوجية الدينية تتوجـــه للأفراد(*) من اجل أن « تحولهم الى ذوات فاعلة » عن طـــريق دعوة

(*) على الرغم من اننا نعرف ان الفرد كان دائمـــا ذاتا فاعلة فاننا مازلنـــا نستخدم هذا التعبير الملائم بما انه يحدث تأثيرا متضادا .

الفرد بطرس لتجعل منه ذاتا فاعلة ، حرة فى استجابتها أو فى عدم استجابتها للدعوة ، اى لأوامر الرب ، اذا كانت تناديهم بأسمائهم معترفة بهذا انهم كانوا على الدوام ذوات لها هوية شخصية (الى حد بقول معه المسيح على لسان باسكال : « من اجلك انت اهرقت هذه النقطة من دمى ») ، اذا كانت تناديهم بحيث ان الذات تستجيب قائلة : « نعم ، هذا انا بالفعل ! » ، اذا حصلت على اعترافهم بأنهم يشغلون بالفعل المكان الذى خصتهم به مثلما هو الحال بالنسبة لمكانهم فى العالم حيث يوجدون فى وضع محدد : « هذا حقيقى ، انا هنا عامل ، رئيس ، جندى ! » فى وادى الشقاء هذا ، اذا حصلت منهم على الاعتراف بوجهتهم (التى حددوها لأنفسهم) (الحياة أو الدينونة الأبدية) حسبما يتعاملون مع « وصايا الرب وشرائعه » بالاحترام او بالتجاهل ، تلك الشرائع التى اصبحت محبة ، — اذا حدث كل هذا فى واقع الحياة بنفس هذا الشكل (فى ممارسات الطقوس المعروفة للعماد ، التثبيت الدينى ، التناول ، الاعتراف ، والمسح ، الخ ..) ، علينا أن نشير الى أن جميع هذه « الاجراءات التى تبلور **ذوات مسيحية متدينة محكمها ظاهرة غريبة : انه لايمكن ان تكون هناك وفرة فى الذوات المتدينة الا بشرط مطلق هو وجود ذات اخرى ، مطلقة هى الله .**

لكى نميز بين هذه الذات الأخيرة والذوات الأخرى سنميز هذه الأولى بأحرف كبيرة(*) .

يبدو الآن أن دعوة الأفراد كذوات تفترض « وجود » ذات أخرى، فريدة ، ومركزية ، تدعو الأيديولوجية باسمها جميع الأفراد كذوات .

كل هذا مكتوب (**) بوضوح فيما يسمى بالكتاب المقدس » فى ذلك الزمان خاطب الاله (يهوه) موسى فى الغيمة . نادى الاله موسى قائلا : « يا موسى ! » « نعم هذا انا ! قال موسى ، انا عبدك ، تكلم انا مصغى اليك ! » وخاطب الاله ، موسى ، قائلا : «أنا هو من انا».

(*) بما ان اللغة العربية لا تستعمل كاللغات الاخرى احرف كبيرة واحرف صغيرة فاننا سنفرق بين الذاتين باضافة صفة « العليا » فتصبح « الذات العليا » . (المترجمة)

(**) اننى استشهد باسلوب مركب وليس حرفيا ولكن ملتزم « بروح الموضوع » وحقيقته » .

الله اذن عرف نفســـه بأنه الذات نفسها ، الذى هـــو بذاته ولذاته (« انا هـــو من انا ») والذى ينـــادى الذات التابعـــة له ، الفـــرد الخاضع له بمجرد مناداته الا وهو الفرد المسمى موسى . وموسى، المدعو — والمسمى باسمه بما انه عرف انه هـــو الذى ناد عليه الله « بالفعل » ، يعرف انه ذات ، ذات تتيح الله ، ذات خاضـــعة لله : ذات من قبل الذات العليا وخاضعة للذات العليا . والدليل انه يطيعه ويجعل شعبه يطيع وصايا الله .

الله اذن هو الذات العليا ، وموسى ، وحشود أفراد شعب الله ، من محاورين — المدعوين ههم : مراياه وصوره المنعكسة . الم يخلق الانسان على صورة الله ؟ كما يثبت ذلك التفكير اللاهوتى ، فى حين انه (الله) وافكر اللاهـــوتى كذلك ، « بامكانه » ان يستغنى تماما عن ذلك .. ، الله فى حاجة للانســان الذات العليا فى حاجة للذوات المرءوسة تماما كما يحتاج الناس لله ، الذوات تحتاج لذات عليا . اكثر من ذلك: يحتـــاج الله الناس ، تحتـــاج الذات الكبرى لكل الذوات ، حتى فى الانعكاس البشع لصورته فيهم (حينما يتمرغون فى الفساد والخطيئة). اكثر من ذلك : الله نفسه يصبح مزدوجا فيرســـل ابنه على الأرض ؛ مجرد ذات» مهجورة ومهملة (وآدام المسيح وصلاته فى بستان جثيمانى على جبل الزيتون والتى انتهت بالصلب) ذات لكنها ذات عليا ، انسان لكنه اله ، لكى يتم الخلاص الأخير بقيامة المسيح . الله اذن هو نفسه فى حاجة الى ان يتأنس بصح انسانا ، الذات العليا فى حاجة الى ان تتحول لذات عادية ، حتى يتم الاثبات تجريبيا (امبريقيا) ، حتى تمكن رؤيته بالأعين ، ولمسه بأيدى (كالقديس توما) فاذا كان هؤلاء فاعلين كالمسيح اى اذا كانوا ذوات خاضعة للذات العليا فما ذلك كله الا من اجل ان يدخلوا فى يوم الدينونة الأخير فى حضن الآب ، مثل المسيح ، اى فى الذات العليـــا(*) .

لنفك رموز هذا الازدواج المتمثل فى كون الذات العليا هى ذات عادية وكون الذات العليا نفسها ذات عادية — ذات عليا — الى لغة نظرية . نستنتج ان بنية اية ايديولوجية تنادى الأفراد كذوات باسم ذات عليا منفردة ومطلقة هى عاكســة اى كالمرآة ، وعاكسة : بشـــكل مزدوج هذا الانعكاس المزدوج هو من مكونات الأيديولوجية ويضمن لها

(*) عقيدة الثالوث المقـــدس هى نفسها نظرية ازدواج الذات العليا (الآب) فى ذات عادية (الابن) وعلاقتها العاكسة (الروح القدس) .

سيرها وتأدية عملها . مما يعنى ان اية ايديولوجية هى متمركزة ، أن الذات المطلقة تحتل المكان المنفرد فى المركز وتستدعى من حولها العدد اللانهائى من ذوات الأفراد مع منحهم الضمان فى الذات العليا التى يمكن لأى ذات ان تتأمل فيها صورتها الخاصة (الحالية او المستقبلية) فالأمر يتعلق بالفعل بهم وبه هو ، وان كل شىء يحدث داخل العائلة (العائلة المقدسة : العائلة فى الأصل مقدسة) ، « حيث سيتعرف الله على ابنائه » اى هؤلاء الذين عرفوا الله والتقوا بأنفسهم فيه ، هؤلاء سيحصلون على الخلاص .

لنلخص ما توصلنا اليه عن الأيديولوجية بصفة عامة . البنية العاكسة المزدوجة للأيديولوجية تضمن فى نفس الوقت :

١ ـ دعوة او مناداة « الأفراد » كذوات فاعلية .

٢ ـ خضوعهم للذات العليا .

٣ ـ التعارف المتبادل بين الذوات والذات العليا وبين الذوات انفسهم وفى النهاية تعرف الذات على نفسها(*) .

٤ ـ الضمان المطلق أن كل شىء على ما يرام هكذا وانه بشرط أن تتعرف الذوات على انفسهما ولتسلك على هذا الأساس فكل شىء سيكون على ما يرام حينئذ « هكذا يكون » (أمين) .

النتيجة : **ضمن نظام مناداة الذوات التى يرعى هذا ، والخاص ايضا بالخضوع للذات العليا ، الخاص بالتعارف الشامل والضمان المطلق ، حيث يتحرك الأفراد « من تلقاء ذاتهم » فى معظم الحالات ، باستثناء « الذوات السيئة » التى تتسبب من آن الى آخر فى تدخل هذا او ذاك الانفصال عن جهاز الدولة (القمعى) ، لكن معظم الذوات (الطيبة) تتحرك جيدا « من تلقاء ذاتها » ، اى على حسب الإيديواوجية (التى تتحقق اشكالها المحسوسة فى الأجهزة الأيديولوجية للدولة) . ويندمجون فى الممارسات التى تحكمها طقوس الاجهزة الايديولوجية للدولة . ويعترفون بوضع الأشياء القائم ، انه « بالفعل هو هكذا**

(*) هيجل هو احد منظرى الايديولوجية الباهرين « كمنظر » للتعارف العالمى والذى انتهى للاسف عند ايديولوجية المعرفة المطلقة . فيورباخ هو احد « المنظرين » الرائعين للعلاقة الماركسية والذى انتهى للاسف عند ايديولوجية الجوهر الانسانى لكى نجد ما نطور به نظرية عن الضمانة علينا الرجوع الى سبينوزا .

ولبس شيئا آخر » ، انه يجب طاعة الرب ، طاعة الضمير ، القس ، دبجول ، الرئيس فى العمل ، المهندس ، اننا علينا ان نحب قريبنا كما نحب انفسنا ، الخ . ويكون ساوكهم العملى ، المادى ليس ترجمة حياتية لهم فى هذه الكلمة البديعة فى صلاتهم : (آمين) .

نعم الذوات « تسير من تلقاء ذاتها » . ويكمن كل سر هذا التاثير فى اللحظتين الاوليين لهذا النظام التربيعى الذى تحدثنا عنه مسبقا ، او اذا فضلتم القول انه يتوقف على الالتباس الموجود فى مصطلح الذات . فى المعنى المتعارف عليه ذات تعنى بالتحديد :

١ — شخصية حرة : مركز مبادرات ، صاحب افعاله ومسئول عنها .

٢ — كائن مستعبد خاضع لسلطة عليا ، اذن مجرد من اية حرية فيما عدا ان يتقبل بكامل حريته خضوعه .

وتعطينا هذه الاشارة الأخيرة معنى الالتباس والذى لا يعكس الا الأثر الذى يحدثه : يدعى الفرد كذات (حرة) من اجل ان تخضع نفسها بكامل حريتها لأوامر الذات العليا ، اذن لكى يتقبل (بكامل الحرية) استعباده ، اذن لكى « يقوم بنفسه » باشارات وتصرفات اخضاعه . ليس هنلك ذوات الا عن طريق اخضاعها ولاجل هذا الاخضاع . ولهذا فانهم « يتحركون من تلقاء ذاتهم » .

(آمين) .. هذه الكلمة التى تحمل داخلها الاستعداد للتقبل ، تثبت أن « الوضع الطبيعى » يختلف عن هذا . (« وضع طبيعى » خارج هذه الصلاة ، اى خارج التدخل الايديولوجى) .

تثبت هذه الكلمة ان الأمور يجب ان تتم بهذا الشكل لكى تصبح الأشياء كما يجب ان تكون عليه . من اجل ان يصبح اعادة انتاج علاقات الانتاج حتى فى عملية الانتاج وحركة سيرها ، مضمونة كل يوم فى « وعى الافراد » اى فى سلوك الافراد — الذوات الحاصلين على مراكز عمل حددها لهم التقسيم الاجتماعى — التقنى للعمل داخل الانتاج ، الاستغلال ، القمع ، الاخضاع للأيديولوجية ، الممارسة العلمية ، الخ .. ما هو الهدف الحقيقى من هذه الآلية الخاصة بالتعارف

المعاكس للذات العليا والأفراد المدعويين كذوات والخاص بالضمان الممنوح من قبل الذات العليا للذوات العاديه اذا قبلت بحريتها ان تخضع لأوامر الذات العليا ؟ ما نحن بصدده فى هذه الآلية وما هو غير معروف بالضروره فى اشكال التعرف نفسها (ايديولوجيه = تعرف/ جهل) هو بالفعل ، فى نهاية المطاف ، **اعادة انتاج علاقات الانتاج والعلاقات المشتقة فيها .**

يناير — ابريل ١٩٦٩

اضـاءة

اذا كانت هذه الأطروحات القليلة السابقة تسمح باضاءة بعض مظاهر اسلوب عمل البنية الفوقية ونمط تدخلها فى البنية التحتية فهى بالتأكيد مجردة وتترك بالضرورة مسائل هامة معلقة والتى يجب ان نتناولها ببضع كلمات :

١ — المسألة الخاصة بقضية جملة تحقيق اعادة انتاج علاقات الانتاج وتشارك الأجهزة الايديولوجية الخاصة بالدولة ، كعنصر فى القضية ، فى اعادة الانتاج هذه . لكن وجهة النظر الخاصة بمشاركتها لاتزال مجـردة .

اعادة الانتاج هذه لا تتحقق الا فى قلب عملية الانتاج وحركة السير . تتحقق عن طريق آلية هـذه العملية حيث « يتم » تشكيل العاملين وحشير تحـدد لهم مراكزهم الوظيفية ، الخ . داخل الآلية الداخلية لهذه العملية يأتى أثر الايديولوجيات المختلفة (الايديولوجية الحقوقية والأخلاقية قبل كل شىء) .

الا ان وجهة انظر هذه لاتزال مجردة . لأنه فى المجتمع الطبقى فان علاقات الانتاج هى علاقات استغلال ، اذن فهى علاقات بين طبقات متخاصمة مع بعضها . اعادة انتاج علاقات الانتاج . الذى هو هدف نهائى للطبقة السائدة ، لا يمكن اذن أن يكون مجرد عملية تقنية تشكل وتوزع الأفراد على الوظائف المختلفة « للتقسيم التقنى » للعمل . فى الحقيقة ليس هناك ، الا فى ايديولوجية الطبقة السائدة ، من « تقسيم تقنى » للعمل : ان تقسيم « تقنى » ، اى « تنظيم » تقنى للعمل هو شكل وقناع للتقسيم والتنظيم الاجتماعيين (= طبقى) العمل

اعادة انتاج علاقات الانتاج لا يمكن اذن ان يكون الا مشروعا طبقيا ، هـذا المشروع يتحقق عن طريق صراع طبقى تتواجـه فيه الطبقـة السائدة والطبقة المستغلة بفتح الغين .

٢ — مسألة الطبيعة الطبقية للايديولوجيات الموجودة فى تشكيلة اجتماعية ما .

« آلية » الأيديولوجية بصفة عامة هى واحدة من الأشياء . لقـد رأينا أنها انحصرت فى بعض المبادىء القليلة . (« شحيحة » كمثل تلك التى تعرف على حسب قول ماركس الانتـاج عموما ، او لدى فرويد اللاشعور بصفة عامة) . ورغم صحتها عموما فان هذه الآلية مجردة فيما يتعلق بأى تشكيل ايديولوجى واقعى .

لقد قدمنا فكرة ان الأيديولوجيات يتم تحقيقها فى المؤسسات من خلال طقوسها وممارساتها اى الأجهزة الأيديولوجية للدولة . ولقـد رأينا انها تؤدى هكذا الى هـذا الشكل من صراع الطبقات ، الحيوى بالنسـبة للطبقة السائدة تماما مثل اعادة انتاج علاقات الانتـاج . الا ان وجهة النظر هذه على الرغم من واقعيتها فانها تبقى مجـردة ايضـا .

—

فى الحقيقـة ان الدولة واجهزتها ليس لهم من معنى الا من خلال وجهـة نظر صراع الطبقات ، كجهاز صراع طبقات يضمن الاضطهاد والظلم الطبقى ، ويضمن شروط الاستغلال واعادة انتاجه . لكن ليس هناك صراع طبقى بدون طبقات متعارضة مع بعضها . الصراع الطبقى ضد طبقة سائدة يعنى مقاومة . تمرد وصراع طبقى من جهة الطبقـة المحكومة .

—

لهذا فان الأجهـزة الأيديولوجيـة للدولة ليست هى تحقيـق الأيديولوجية بصـفة عامة ولا تحقيقا بلا منازع للأيديولوجية الطبقـة السائدة ، ذلك ان ايديولوجية الطبقة السائدة لا تصبح سائدة بفضل الله (او السماء) ولا ايضا عن طريق مجرد استيلائهم على سلطة الدولة ، بل عن طريق ارساء اجهزة ايديولوجية تابعة للدولة حيث تتحقق من خلالها الأيديولوجية وهكذا تصبح سائدة . الا ان هذا الارساء لا يتم من تلقاء ذاته فهو على العكس هدف صراع طبقى عنيف ومتواصـل : فى البداية ضـد الطبقات السائدة قديما وضـد اوضاعهم فى الأجهزة الأيديولوجية القديمة والجديدة ، ثم ضد الطبقة المستغلة .

وما وجهة النظر هذه حول الصراع الطبقى فى الأجهزة الأيديولوجية التابعة للدولة الا مظهرا من مظاهر صراع الطبقات والذى هو احيانا هـام وعرضى : على سبيل المثال ذلك الصراع ضـد التدين فى القرن الثامن عشر ، مثلا «أزمة» الأجهزة الأيديولوجية للدولة المدرسية الملاحظة اليوم فى جميع الدول الراسمالية . لكن صراع الطبقـات فى الأجهزة الأيديولوجية للدولة ليس الا مظهـرا من مظاهر صراع الطبقات الذى يتعدى الأجهزة الأيديولوجية للدولة .

لتحقق الأيديولوجيـة التى تجعلها الطبقة الحاكمة ايديولوجيـة سائدة فى اجهزتها الأيديولوجية التابعة للدولة « لتحقق » بالعمل فى هذه الأجهزة الأيديولوجية للدولة ولكنها ايضا تتعداها لأنها تأتى من مصدر آخـر وكذلك الأيديولوجية التى تنهج الطبقة المحكومة فى الدفاع عنها وحمايتها وهى تتصدى للأجهزة الأيديولوجية للدولة هى أيضا تتعـدى هذه الأجهزة لأنها تأتى من مصدر آخر انه فقط من وجهة نظر الطبقات، اى صراع الطبقات يمكننا أن نتنبه لوجـود للأيديولوجيات المتضـمنة فى تشكيلة اجتماعية ما .

لابدءا من هنا فقط يمكننا أن نتنبه لتحقق الأيديولوجيـة السائدة فى الأجهزة الأيديولوجية للدولة ولأشـكال الصراع الطبقى التى تعتبر الأجهزة الايديولوجية للدولة مقرا وهدفا لها ، لكن ايضا وعلى الأخص بدءا من هنا يمكننا أن نفهم من أين تأتى الأيديولوجيـات التى تتحقق فى الأجهزة الأيديولوجيـة للدولة وتنصب فيها . لأنه اذا كان صحيحا أن الأجهزة الأيديولوجيـة للدولة تمثل الشـكل الذى يجب أن تتحقق بالضرورة من خلاله أيديولوجية الطبقة السائدة وهو الشكل الذى يجب على أيديولوجيـة الطبقة المحكومة أن تقيس نفسها به وتواجهـه ، الأيديولوجيات لا « تتوالد » فى الأجهزة الأيديولوجية للدولة ولكن من الطبقات الاجتماعية المشتقة فى صراع الطبقات : من ظروف وجودهم ، ممارساتهم وخبرتهم فى الصراع . الخ .

الأدب المقـــــــــــارن

المؤتمـر العربـى الثـانـى للادب المقـارن

بدعوة من جامعة دمشــق ، وفى رحابها الكريم ، عقـد المؤتمر العلمى الثانى للرابطة العربيـة للادب المقارن فى الفترة ٥ ــ ٩ يوليو ١٩٨٦ ــ وكانت الرابطة قـد تاسست فى جامعة عنابة بالجزائر سنة ١٩٨٢ ، ثم انعقد مؤتمرها العلمى الاول ، بعنابة ايضا ، سنة ١٩٨٤ . ويأتى هذا المؤتمر الثانى تاكيدا لاستمراريتها ، بل قفزة نوعيـة فى عدد المساهمين وجدية الابحاث المقدمة ، لتاكيد اهميـة وجودها كنموذج للروابط العديدة التى ينبغى ان تنشا بين مختصى كل فرع فى الوطن العـربى .

ومما لا شك فيه ان مجال الادب المقارن بذاته يعتبر من المجالات المعرفية الهامة لواقعنا العربى المعاصر ، وخاصة اذا استطاع مختصوه ان يدركوا خصوصية هـذا الواقع ومتطلباته لينطلقوا منها فى معالجاتهم العلمية .

فبعد ان تجاوز الادب المقـارن ازمته الناتجة عن انحصاره فى قضايا التاثير والتاثر والنزعة « التاريخية » ، المختلفة عن التحليل التاريخى الحقيقى ، يعتبر هـذا الفرع من المعرفة الادبية اساسيا لتطوير البحوث الجارية الآن فى المبادىء العـامة للاداب ، اى فى نظرية الادب . وهنـا تبدو اهمية الوعى بخصوصية الواقع العـربى والمنطلق العربى للادب المقارن لاخراج الدراسات الادبية من مازق المركزية الاوروبية والتاكيد على تاريخية التحليل فى علاقتها الجدلية مع مبادىء النظرية الادبية .

كان هـذا الوعى موجـودا بالفعل فى صـفوف المؤتمـر وتبلور فى كثير من المناقشات ، الهامة ، الحارة ، التى تلت المحاضرات ، ومع ذلك عكس المؤتمـر ، الى حـد كبير ، التناقضات والثغرات التى مازالت مسيطرة على الدراسات النقدية والادبية فى العالم العربى المعاصر . لقد قدمت فى المؤتمر حوالى الاربعين دراسـة ، تناولت زوايا عديدة من مجالات الادب المقارن ، النظرية والتطبيقية والفكرية والفنية . وتراوحت هذه الابحاث بين مستويات عديدة ، من الدراسـة التقليدية التى تتنـاول المقارنة من وجهة نظر التشـابه فى التاثير والتاثر ، المركز على المضامين ، متجاهلا تجربة الشكل والتحليـل التاريخى له ، من التبعية الكاملة للمدارس الغربيـة الى الوعى بالتبعيـة ومحاولة الانطلاق من الواقع العـربى ، دون اصطحاب هذا الوعى،

فى كثير من الاحيان ، بالادوات المنهجية والعلمية الكافية ، من الثرثرة الفارغة وعدم الالتزام باية حدود منهجية دنيا ، الى انضباط شديد بهذه المنهجية ، من قضايا شديدة التقليدية الى استطلاع آفاق لفروع جديدة لم تتبلور عالميا بعـــد .

برغم كل هذه التناقضات ، وربما بسببها أيضا ، وبسبب جدية معظم المشاركين ودقة التنظيم الى الحد المعقول والكافى ، تحققت للمؤتمر فرصة نجاح كبيرة قليلا ما تتاح لمؤتمر عربى فى ظل الظروف العربية الراهنـــة . على المستوى العلمى نجح المؤتمـــر فى اثارة الاشكالية الرئيسية أمام المقارنين العرب وهى موقعهم كعرب ازاء الانجاز العالمى فى هذا الميدان وكيف يمكن الاستفادة منه من أجل تحقيق مساهمة عربية فيه .

فطرحت فى هذا الاطار قضايا نظرية اساسية ومجالات جـديدة للبحث العلمى فى الادب مثل اثارة وتطوير فكره الخوض فى علم مقارن للعروض يقوم على التقدم المعاصر لنظرية الشعر فى مجالات الصوتيات والدلالة الشعرية أو تعميق الأبحاث فى التبعيـــة وفى « المثاقفة » ، وهى نظرة جديدة للعلاقات الثقافية بين الشعوب تقوم على تحليل طرق وحدود استيعاب الثقافات بعضها البعض الآخر ، أو البحث فى جماليات الرواية التى لم تجد حتى الان المبادىء المفسرة المرضـــية لتناولها واستكمال فهمها ، وحتى التجديد فى المجالات التقليدية مثل الاندلسيات أو دراسة العلاقة بين آداب أفريقـــيا الشمالية والادب الفرنسى الذى ترك فيها آثارا مركبة من الاعجاب والكراهية نتيجـــة للاستيلاب الثقافى . اللغوى العميق الذى عاشته هذه المنطقة . وكل هـــذه المواضيع ان لم تكن قد استكملت فى نظرية عربية فى الادب المقـــارن ، الا انها كونت منطلقـــا اساسيا للبحث الواعد فى هذا المجال : فالأسئلة التى تطرح فى البحث العلمى مفتاح أساسى وأهم من الردود الجامدة ، البالية ، التى تملأ الكتب التقليدية فى الأدب والادب المقارن .

وقد اخترنا للقراء فى هذا الملف بعض ابحاث المؤتمر تمثل الاتجاهات الأساسية ولكنها لا تمثل بالضرورة أفضل الدراسات التى قدمت فى المؤتمر .

أما على المستوى الانسانى ، فقد حقق المؤتمر وحدة بين اعضائه من مختلف البلدان العربية ، وحدة الاخوة الحقيقية ، الممتدة الجذور ، المتجاوزة ، وربما المعادية، لشعارات الانظمـــة .

وكانت فى قلب المناقشات واللقاءات ، خارج المؤتمر وبداخله حدة وآلام المعاناة العربية ، واهمها معاناة ونضال وصمود فلسطين الشقيقة التى كان اوجـودها اكبر الاثار على مســتوى الوعى والوجدان فى تحقيق اللقــاء والسعادة والألم العميق فى نفوسنا جميعـــا .

وقد سعدنا الكثير وشعرنا بتحقق كامل فى الفترة القصيرة ، الكثيفة ــ بالانفعال والاحساس القوى بالتراث والتاريخ والانسانية ــ التى قضيناها فى سوريا . ولن ننسى أبدا كرم هذا الشعب والرهافة الجميلة التى وجدناها عند كل من تعاملنا معه ، وكرم من لحظات فكرية ، فنيــة ، انسانية ، تركتها فينا سوريا والسوريون والفلســطينيون بحبهم لمصر ، مصر الحقيقية ، مصر المناضلة من اجل الارض والكرامة العربية وانسانيــة الانســـان العــربى .

د. امينة رشيد و د. سيد البحراوى

فى جماليات الرواية والايديولوجية
المظاهرة والمعركة الشعبية فى الرواية

نماذج من الادبيين الفرنسى والعربى فى مصر

اهداء
الى لطيفة الزيات
ويبقى الباب مفتوحا ...

د. امينة رشيد

للرواية جذور عميقة ومتنوعة فى تاريخ البشرية . فمن هذه الجذور الحكاية التى تروى فى البيوت وفى حفلات السمر الشعبى ؛ ومنها الأنواع الخارجة عن تقنين الأجناس الرسمية للأدب ، ومنها النصوص النثرية التى انفصلت عن الرموز الشعرية وقربت بين الأدب والحياة الدارجة .

ومن المعروف ايضا أن الرواية لم تتبلور من حيث هى نوع ادبى معترف به الا مع صعود الطبقات الوسطى فى المجتمعات وبفضل نضوج الانسانية ورفضها لوصاية الآلهة ونظم القيم العلوية ، لتجد فى نفسها القيمة التى يعيش ويموت الانسان من أجلها . وازدهرت الرواية ، فى رأى لوكاتش ، كمنارة واكتشاف ، اكتشاف للعالم وللنفس معا ، وتعلم الذات الفاعلة « أو السلبية » فى تعاملها مع المجتمع ، عبر التجارب والاختيارات المختلفة (١) .

مع ذلك ، ورغم الكثير من الدراسات الجيدة ، فى وصف الرواية ، وتحليل عناصرها وبناها ، لم تجد جماليات الرواية حتى الآن ، صيغة نظرية مرضية ، لتناولها واستكمال فهمها . ومازالت التيارات المختلفة تتخبط بين الاتجاهات الشكلية ، التى لا تفصل بين الرواية والقص ، والاتجاهات الاجتماعية . التى تربط ربطا آليا بين المجتمع والأدب ، بينما يقلق الباحث هذا السؤال الملح :

كيف ينظر ويقنن لهذا الشكل الحـــر ، الذى رفض نظم البلاغة القديمة ويصعب ادخاله فى الأطر الشكلية الحديثة ؟

لن ندعى أن لدينا أجوبة قاطعة لهذه الأسئلة . ولكن مثل الكثير من الباحثين فى جماليات الرواية ، فى اطار الأدب المقارن أو خارجه ، نحاول من خلال الدراسة الفاحصة للنصوص أن نتبين بعض العناصر التى ربما تساهم فى اثراء التفكير فى الرواية وفى ترسيخ مبادىء نظريتها.

اعتقد ــ مثل آخرين ــ أن الرواية بالفعل مرآة وانعكاس للمجتمع، ولكن كيف يتم هذا الانعكاس ؟ ومن خلال اى وسائط ؟ فما زال على الباحث أن يفهمها ويقيمها . أو بصيغة اخـــرى : كيف تكون الرواية شهادة ووثيقة وفنا فى آن واحد ؟ أو لا تكون ؟

قد شغلتنى هذه العلاقة بين القيمة الجمالية ، واستخراج المعنى فى بحث سابق عن « رواية الأرض » قد قدمته فى مؤتمر باريس للأدب المقارن فى اغسطس / ١٩٨٥ / . وسوف اتناول هنا بنفس المنظور موضوع « المظاهرة والمعركة الشعبية فى الرواية » .

وقد اخترت أربع روايات لهـــذا البحث ، يختلط فيها الحـــدث التاريخى بالتخيل الروائى بشكل واضـــح وملموس ، وهى فى الرواية الفرنسية :

التربية العاطفية	**لجوستاف فلوبير**
المتمـــــرد	**لجول فاليس**

وفى الرواية المصرية :

بين القصرين	**لنجيب محفوظ**
والباب المفتوح	**للطيفة الزيات**

وللأسف لم يتح لى الوقت لكى استوفى بحثى هذا بثلاث روايات معاصرة كان بودى أن اضيفها للدراسة وهى :

مالك الحزين	**لابراهيم اصـــلان**
شرق النخيل	**لبهاء طاهر**
الحجر الدافىء	**لرضوى عاشور**

سأكتفى فى هذا البحث بالاشـــارة لها لاستخراج بعض النتائج العامة ، وسأتناولها فيما بعد استكمالا للموضوع وتعميقا له .

أ ـ التاريخ والأدب :

ان السمة المشتركة لهذه الروايات السبع هى وجود النص التاريخى الفعلى فى النص التخييلى الروائى بشكل ملموس . فالاشارة الى « الأيام الثورية » فى فبراير ١٨٤٨ ثم هزيمة يونية ١٨٤٨ مصاغة ومعلنة فى **التربية العاطفية** تحتل جزءا من الفصل الأخير للجزء الثانى والفصل الأول للجزء الثالث للرواية .

وترجع الأحداث نفسها فى تناص interextualité ملحوظ ولكن من منظور مختلف ، فى ثلاثية جول فاليس **الطفل والطالب والمتمرد** نجدها باستمرار فى الذاكرة التاريخية للأبطال ويضاف اليها انقلاب نابليون الثالث فى ديسمبر ١٨٥١ واحداث « الكومونة » أو الحرب الأهلية فى فرنسا ، وتحتل جزء **المتمرد** من الثلاثية بالكامل .

أما رواية نجيب محفوظ ، فتدور منذ الفصل الثانى والخمسين حول معارك ثورة ١٩١٩ فى مصر ، بينما تتناول رواية لطيفة الزيات أحداث ١٩٤٦ ثم معركة الفدائيين على القناة عام ١٩٥١ ـ ١٩٥٢ ، ثم تأميم قناة السويس ومعركة بورسعيد . اما الروايات الثلاث المعاصرة **مالك الحزين** ، **شرق النخيل** ، **الحجر الدافىء** فتضم فقرات من مظاهرات الطلبة فى السبعينات ومن مظاهرات ١٨ و ١٩ يناير ١٩٧٧ .

فى كل هذه الروايات يدخل البطل التخييلى فى مواجهة مع المجتمع، ملتزما بقضاياه مثل « جاك فنتراس » بطل جول فاليس و « ليلى » بطلة لطيفة الزيات أو متفرجا « كفريدريك » بطل **التربية العاطفية** او البطل الطفل « كمال » فى **بين القصرين** بينما يبقى أخوه فهمى رمز البطل الوطنى ، وسوف نجد الظاهرة ظاهرة الرؤية نفسها للمظاهرة من الخارج فى الرويات المعاصرة الثلاث .

سأحاول ان ادرس العلاقة بين الفعل التخييلى والواقع على ثلاثة مستويات :

١ ـ على المستوى الراسى ـ الاختيارى فى انتقاء المؤلف لعناصره ، وساعالج هنا علاقة المكان بالزمان .

٢ ـ على مستوى أفقى او خطى ، اى عبر علاقات عناصر الرواية بعضها ببعض ، وساهتم هنا بالخطاب الروائى(٢) .

٣ ـ فى علاقة المستويين بالأيديولوجية الخفية للروائى(٣) .

ان المظاهرة او المعركة الشعبية تعين فى الرواية مكانا زمنيا

او « زمكانية » . حسب صيغة باختين ، تمتلىء بالدلالات الأيديولوجية والقيم الجمالية (٤) .

سنبدأ بتحديدها ، ثم نتناول الخطاب الروائى فى الأقوال المختلفة للراوى وللشخصيات عبر تقنيات السرد والوصف .

٢ ــ المكان والزمان :

١ ــ المكان : تشـــكل مساحة المظاهرة او المعركة الشـــعبية فى الرواية مكانا تاريخيا زمنيا بالضرورة ، بينما الشخصيات والأحداث التخييلية مخترعة الا فى حالة « المتمرد » وهى سيرة ذاتية بشكل روائية، بطلها هو المؤلف الراوى رغم اسمه المختلف « جاك فنتراس »(٥) فمكان الحدث التاريخى فى كل الاحوال مكان معروف مسمى : « القاهرة » ، « باريس » « بين القصرين » « بحيرة المنزلة » الخ .. ويتحول احيانا الى مكان رمزى ، مثل القناة فى **الباب المفتوح** كرمز للاستقلال الوطنى . « قال محمود : ان المعجزة ستحدث حين نستطيع ان نحمى القناة وان نحمى جميع مكاسبنا الوطنية ، حين نتخلى عن سلبيتنا ، ونصمد جميعا حتى الموت للاستعمار » (٦) ، او مكان اسطورى مثل « باريس » جول فاليس ، مدينـــة ثورة العمال (الأوفروى) كما يســـمون فى روايتى « فلوبير » و « فاليس ») فبعد فشل الكومونة ونفى البطل يقول بعـــد مروره الحـــدود :

« انظر السماء من الناحيـــة التى اشعر ان بها باريس » زرقة فاقعة ، وبها سحاب احمر ، كأوفرول واسع ملطخ بالدماء « تنتهى الرواية والثلاثية على هـــذه الصورة » .

وثمة سمة ثانية لمساحة المظاهرة والمعركة الشعبية أنها فى الغالب ساحة خارجية : ميدان عام « المـــادلين » او « البانتيون » او شارع « الترونشية » « زقاق المدق » الخ .. كل هذه الأماكن تخزن ذاكرة تاريخية يرددها الأبطال ويستعملها الراوى بهذا المعنى . اما وظيفتها فى العمل الأدبى فتتشكل فى داخل علاقاتها الأفقية والراسية مع عناصر النص الأخرى .

قادتنا هنا سمة اساسية وهى سمة التعارض او الصراع ، وهذه السمة الى جانب دورها الأساسى فى اعطاء الدلالة تدخل كقيمة جمالية فى العمل الأدبى .

أخذنا هكذا بالنسبة لكل رواية من الروايات الأربع مكان الحدث التاريخى ونظرنا اليه فى علاقته المكملة له (الرمزية) اى بالذاكرة المحيطة به ، وأيضا فى علاقته بالاماكن المشكلة لتعارض معه .

* (١) عند فلوبير تتعارض أيام ٢٢ — ٢٣ — ٢٤ فبراير ١٨٤٨ « الثورية » وأيام يونية الدامية بأماكن أخرى ، وكلها توصف بشكل دقيق حسب تقنية فلوبير المشهورة فى الوصف فمنها :

(أ) المنازل الأليفة ، الدافئة ، الأنيقة ، المغلقة ، التى يعيش فيها البطل « فردريك » علاقة الترفيه واللذة الجنسية مع روزاليت بعد أن تخلت عنه مدام آرنو وتخلفت عن موعد لقائهما الأول يوم ٢٢ فبراير (وهو يوم بداية الانتفاضة) فى المكان الذى أعده لها بعناية وشاعرية . ويتأمل فريدريك الشعب الثائر من وراء نافذة الحجرة وهو مع « روزانيت »(٨) .

(ب) غابة « فونتبلو » التى يعيش فيها « فريدرك » لحظات السعادة المتألقة مع روزانيت ، متمتعا بالحب والطبيعة بينما تضرب الثورة وراء المتاريس فى باريس(٩) .

(ج) انتقال المظاهرة من الساحة الخارجية الى القصر الملكى بعد اجبار الملك لويس فيليب على الاستقالة ، فيجن الشعب كرها ورغبة فى الممتلكات الملكية حتى أن « بروليتاريا » جلس على العرش » والبلاهة على وجهه » فيقول « هوسونيه » أحد شخصيات الرواية بتهكم : « أية أسطورة ! ها هو الشعب فى سيادته »(١٠) .

٢ — وعند جول فاليس يتعارض مكان المظاهرة أو بمعنى أصح مكان الحرب الأهلية فى فرنسا فى ١٨٧٠ — ١٨٧١ والنار التى أشعلتها معركة البروليتاريا الفرنسية ، والبرجوازية المتذبذبة بين المصلحة الطبقية والغزو الألمانى المتربص على أبواب باريس ، يتعارض اذن المكان العام فى الساحة الخارجية مع :

١ — مساكن البؤس للطلبة الفقراء الذين رفضوا الوظيفة العامة فى التدريس حرصا على استقلالهم حيث كان يطلب فى عهد نابليون الثالث من العاملين فى التدريس التوقيع على وثيقة بوفائهم للنظام .

٢ ــ منزل العائلة فى المدينة الاقليمية وجو الأسرة الخانق .

٣ ــ انتقال الثورة من الساحة الخارجيـــة الى القاعات التى احتلتها وحولتها الى برلمـــان عمـــالى : المقـــر الشـــهير فى ميـــدان « الكوردرى » .

« حيوا ! ههنا البرلمـــان الجديد
هذه هى الثورة جالسة على هذه « الدكك »
واقفة ووراءها هذه الجدران ، مسنودة
على هذه المنصة : الثورة فى رداء العمال »(١١) .

٣ ــ اما عند نجيب محفوظ فالتعارض هو اساس بين الخارج والداخل شارع المظاهرة ومنزل الأسرة . وهنا يأخذ المكان دلالة رمزية، بينما يمثل الشارع رمز معركة الاستقلال الوطنى ، يرمز البيت العتيق الى التقاليد البالية ونقل المـــاضى الذى يربط الشخصيات بسلاسله ؛ هـــذا البيت الذى يعيش على الايقاع الابدى لمجلس القهوة الذى يجمع الأم والأطفال و « ضربات العجن المتصاعدة » من حجرة الفرن »(١٢) .

وثمة مكان متعارض آخر مع مكان المظاهرة الخارجى هو مكان سهرات الليلية ، فى المحل ، فى القهوة ، عند العالمة زبيدة .

٤ ــ عند لطيفة الزيات تتعارض الساحة الخارجية ايضـــا مع الدائرة العائليـــة ، وهنا يحتم رمز « الباب المفتوح » دراســـة المكان على مستويات شتى سنجدها فى تقسيم المكان وفى الغات المختلفة التى تعارض بين كلام الشارع وكليشيهات المنازل البرجـــوازية ، فالصراع هنـــا ليس صراعا مصيريا دائريا ومغلقا كما يبدو عنـــد نجيب محفوظ « فالباب المفتوح » يرمز الى الخروج من دائرة الأنا للالتقاء بالناس اى من الداخل الى الخارج . ومن هنـــا اهمية جميع الفتحات فى الرواية : لسطوح التى ترى منها ليالى حريق القاهرة(١٣) ، المصعد عند القاء الأول بحسين ، البطل الوطنى الذى سوف يحبها(١٤) ، الخ .

ونرى هنا كيف أن المكان يحكم حركة الرواية كلها . تكوين الذات وتجاوز الضعف واللقاء بالناس يقود تطور الشخصية الأساســـية من خلال رمز الباب المفتوح .

٢ ــ **الزمان** : وهذه الأماكن كلها زمنية و «الزمكانية» حسب تعبير باختين من السمات الأساسية للرواية الحديثة منذ اكتشاف « الزمن التاريخى فى القرن الثامن عشر . فى هــذه الروايات التى ندرسها ، فالتاريخ يحتل مكانا أساسيا ، لكن موضوع البحث الأدبى هو دراسة العلاقة بين زمن خارجى وزمن داخلى للعمل ، وقد درس النقد الشكلى هذه العلاقة على انها علاقة بين الحكاية والخطاب ، ويدرس فى هــذا السياق نوعية التقطيع الذى يحــدثه العمل الأدبى ، اى التسلســل التبديل والتضمين(١٥) وسوف نتناول وجهة النظر هذه فى تعميق الدراسة، غير أننا لن نعتبر هــذه العلاقة علاقة بين تسلسل ثابت لأحــداث (الحكاية) وتغيرات على مستوى الخطاب ، بل علاقة جدلية بين زمن الخطــاب بدلالاته المختلفــة وزمن تاريخ متخيــل يكون موقعــه فى الأيديولوجية : مثــلا العلاقة بين زمن السعادة فى غابة « فونتنبلو » بالنسبة لبطلى التربية العاطفية الذى يزداد كثافة فى اســلوب الزاوى بينما يدل زمن الأيام الثورية على عبثية كل شىء أو زمن الركود والحصار العائلى البرجوازى ، والانغلاق فى الانا عند ليلى ، بالمقــارنة مع زمن المعركة فى بحيرة المنزلة ، فى **الباب المفتوح** .

١ ــ قال لوكاتش عن رواية فلوبير . « التربيــة العاطفيــة » انها ، رغم عدم تجانس اجزائها ، واللاعقلانية فى الربط بين الفقرات والشخصيات رغم لا جوهرية الحياة بالنسبة للبطل وبالنسبة للمجموعة، فهى من اكثر الروايات كمالا فى القرن التاســع عشر ، وان الزمن هو اداة هذا النجاح للرواية نفسها . فما معنى هذا الكلام ؟ لم يفسره لوكاتش ؛ ولكن الدراسة الزمكانية للرواية تبرز بالفعل اهمية الزمن فى علاقة جدلية بين ثلاثة محاور :

(أ) الزمن التاريخى لأحداث ثورة ١٨٤٨ التى احلت الجمهورية مكان ملكية لويس ــ فيليب فى فبراير وانتهت بهزيمة العمال فى يونية .

(ب) مستوى زمن السيرة الذاتية : حب فلوبير لسيدة متزوجة من رأسمالى ثرى فى فترة ثورة ١٨٤٨ .

(ج) مستوى زمن البطل الســلبى « فريدريك » الذى لم يتحقق فى اى مشروع (حب ــ دراسة ــ عمل ــ حياة عامة) .

ويدمج فلوبير هذه المستويات كلها فى دلالة واحدة :

فشل الجيل فى هذه الفترة الانتقالية التى كانت تحقق فيها البرجوازية عصرها وازدهارها . قال فلوبير فى خطاب فى ١٨٦٤ : « اريد ان اكتب التاريخ الاخلاقى لرجال جيلى »(١٦) وكان هذا التاريخ فى نظره تاريخ ظلام وانحدار . فبين اتساق الزمن الخارجى كما يبدو من احداث الرواية (وكان فلوبير قد قرأ فى المكتبات عن الأحداث وقابل شخصيات مثل باربيس الاشتراكى) ، ونفسية البطل المتجزئة وتفتيت زمنه الداخلى من السعادة والحزن واليأس والحب المطلق لمدام آرنو او اللذة الجنسية مع روزانيت ، ثمة تناقض يجسد دلالة الفشل فى الرواية ، فشل البطل وفشل الجيل وسوف نرى بالمقارنة مع منظور « المتمرد » كيف ان الفشل عند فلوبير مرتبط برفض اخذ الموقف فى صراع طبقى متفجر .

٢ — فى حركة تناص ملحوظة نرى نفس الأحداث ونفس الوعى بزمن الفشل فى ثلاثية جول فاليس . الاشارة الى « مهزومى يونية ١٨٤٨ » اى هزيمة العمال ، نغمة دائمة للرواية ولكن موقف البطل واسلوب الراوى يختلفان تماما . على عكس فريدرك الذى يستسلم للأفعال ولعدمية الحياة ، يعيش بطل فاليس الثورة الصاعدة لعمال بعد نشأة الأممية الأولى فى ١٨٦٤ كانتقام مستمر : انتقام من زمن طفولته الرديئة بين تطلعات امه وابيه ولا جدوى التعليم المدرسى ، وانتقام من هزيمة يونية وانتقام من انقلاب نابليون الثالث وحكم ١٨ برومير الدكتاتورى . تصور الرواية تجاوزا للفشل مع الكومونة — فرغم ان نجمتها لم تستطع الا بعض شهور ثم قضى عليها الحكم البرجوازى الذى فضل مصلحته الطبقية على مصلحة الوطن الفرنسى المهدد من الغزو الالمانى ، فالبطل « جاك فنتراس » يعبر فى آخر صفحة فى « التمرد » عن تحققه رغم هزيمة الكومونة ، واضطراره للرحيل بعد ان نفى : « انا فى سلام مع نفسى » ... « قد ضرب اطفال آخرون مثلى ، عانى طلاب آخرون من الجوع ، وقد وصلوا فى مقبرة نهم دون ان ينتقموا لشبابهم .

انت قد جمعت بؤسك وآلامك وقدت كتيبة مجنديك الى هده الانتفاضة التى كانت الاتحاد الكبير للأحزان . مم اذا تشتكى ؟ »(١٧) .

وكان فاليس بالفعل احد قادة الكومونة ، الذى مشى فى جنازته ٦٠٠٠٠ شخص فى ١٨٨٣ — بعد رجوعه من المنفى .

٣ — عند نجيب محفوظ نجد تعارضا من نوع آخر بين البطل والحدث التاريخى فالبطل هنا وطنى وليس سلبيا مثل « فريدريك » ولكنه لا يستطيع أن يستجيب تماما مع الزمن المتغير . فرغم اختيار فهمى للمعركة الوطنية منعزلا عن أسرته ، نجده يردد شعارات الحركة القومية دون اى تعميق شخصى لها ، ولا يستطيع مقاومة أبيه الذى يرعبه أكثر من جنود الانكليز ويموت فى آخر الرواية قبل أن يتحقق بالفعل — سنرى فيما بعد التعبير الروائى عن هذا التعارض بين زمن دائرى مغلق وزمن التحول .

٤ — عند لطيفة الزيات تلتحق الشخصيات ، أو تحاول الالتحاق بالزمن التاريخى . وتصور الرواية هنا تزامنا تاما بين فترات العزلة التى تعيشها ليلى وفترات بعدها عن الفعل الجماعى ، بينما تنتمى فى اللحظات الحارة للنضال الوطنى : فى أول الرواية فى ١٩٤٦ ، ثم منذ سماعها نبأ تأميم القناة فى ١٩٥٦ وصاعدا مع تحققها فى حركة مقاومة بورسعيد مجسدة فى معركة بحيرة المنزلة . وعند الروائية هنا وعى بالبعد الطبقى للعزلة يفسر حسين انغلاق ليلى بالشكل التالى : لقد انحبست فى الدائرة التى ينحبس فيها اغلب افراد طبقتنا، دائرة الأنا، دائرة التوجس والركود دائرة الأصول ، نفس الأصول التى جعلت عصام يخونك« (١٨) .

ولكن نجد هنا — قناعة متفائلة فى ربط الانتماء مع حركة الجماهير تتجسد فى النهاية السعيدة للرواية ، لا نجدها عند فاليس مثلا . فقد اثبتت قسوة الصراع الطبقى فى فرنسا فى القرن التاسع عشر أن الالتحاق بالجماهير ليس سهلا ، حتى بالنسبة « لفنتراس » ذى الأصل الشعبى . وسيحدث الوعى بالانقسام بين البطل والجماهير فى رواية السبعينات فى مصر .

٣ — الخطاب الروائى :

١ — تعتبر رواية « التربية العاطفية » أول « رواية جديدة » فى تاريخ الأدب الفرنسى — وقيل ايضا عنها . انها ليست فقط رواية الفشل ، بل ايضا رواية فاشلة — تعتبر فاشلة لعدم وصولها « لقمة » . اما صيغتها كرواية جديدة فتبدأ بوصف « ايميل أولا » لها : رفضها للحبكة ، اصرارها على تتابع الحياة اليومية بتفككها ودونيتها التى تتحول الى مأساة معقدة .

وما يؤكده مرور الزمن والقراءة الجديدة للتربية ، انها بالفعل من اروع روايات فلوبير — يقول « بيير دانجيه » ، « لا توجـد استمرارية للقصة ، بل نقط مستويات متتالية على ايقاع متصاعد السرعة يحـدد الحركة العامة ، تتبادل المستويات الواسعة مع المستويات التفصيلية وكل تفصيل يحتفظ بقوته وعنفه الخاص رغم اشتراكه فى تركيب متقن يذكر بتقنية ايزنشتاين المتمكنة » (١٩) .

ولفلوبير نفسه كلام مهم فى تقنيـة الكتابة او التغيير فى الكتابة فى فترات الانتقال :

« لا يسـتطيع اى تفكير انسانى ان يحـدد الآن فى اى شموس ساطعة ستزدهر اعمال المستقبل وفى انتظار هذا ، نعيش فى ممر مظلم ، نتخبط فى الظلمات . ليست لنا قبضة . والأرض تتزحلق تحت ارجلنا — تنقصنا نقطة الارتكاز ، تنقصنا كلنا ، ادباء وكتبة ، ما فائدة هذا ؟ الى اى حاجة ترجع هـذه الثرثرة ؟ من الجمهور الينـا ، لا توجـد اى صـلة » (٢٠) .

فالخطاب فى التربية العاطفية — ينقسم بالفعل الى اقوال متفرقة درسناها من خلال : الخطاب المباشر ، الخطاب غير المبـاشر الحر . السرد ، الوصف ولن نأتى هنا الا ببعض النتائج الجزئية لبحثنا .

يستعمل فلوبير الخطاب المباشر ليصور اقوالا متنوعة تظهر فيها راى الأبطال ، راى السلطة ، راى الشعب الخ ... مثلا فى فترة هجوم الشعب على القصر الملكى يقول احد الأبطال : « ليست رائحة الأبطال جميلة » (٢١) وهو هوسونية نفسه الذى سخر من سيادة الشعب .

ونجد ايضـا خطاب الراوى الواصف « لفريدريك » : « متخذا بين كتلتين عميقتين : « لم يكن فريدرك يتحرك ، منبهرا مع ذلك ومتسائلا جدا ، وكان الجرحى الذى يسقطون ، والموتى المحـددون لا يشبهون جرحى حقيقيين او موتى حقيقيين — كان يبدو له انه يتأمل مشهدا »(٢٢) .

وكلام فريدرك لنفسه ، منتظرا مدام ارنو :

« آه ، الآن تخرج من بيتها » وبعد دقيقة : « كانت قد استطاعت الوصول حتى الساعة الثالثة ، حاول ان يهدىء نفسه ، » لا ، ليست متأخرة شىء من الصبر »(٢٣) .

وفى انتظارها وفى حـــركة غاية من الأنانية ينظر الى المظاهرة ويختفى خوفا من ان يراه أصدقاؤه الوطنيون .

« وعندما راى فريدرك قوات الأمن تأخـــذ بعنف اكثر المتمردين حماسا رغم سخطه يبقى صامتا ، كان يجـــوز ان يؤخذ مع الآخـــرين وتفوته مدام آرنو »(٢٤) .

والأسلوب الأكثر شيوعا فى الرواية هو الأسلوب غير المباشر الحر الذى يصفه جيرار جينيشا ، بعد آخـــرين على انه ادماج قول البطل فى قول الراوى دون مقدمة تعيق الخطاب(٢٥) ويظهر باختين اهمية هذا الخطاب عند فلوبير فى ازدواجه وغموضه مع التأكيد على المفارقة بين الكريه والقيم عنـــدنا يسمع فريدريك وهو مع روزانيت صـــوت اطلاق الرصاص مثل طقطقة قطعة حرير شاسعة تمزق »(٢٦) . يقول فريدرك : « آه ، يكرون بعض البرجوازيين » ويضيف الراوى فى اعلان مزدوج (من يتكلم هنـــا الراوى ام فريدرك وماذا يعنى المتكلم ؟) ، « هناك اوضاع يكون اقل الرجال مشوة منفصلا عن الآخرين لدرجـــة انه يستطيع أن يرى الجنس البشرى كله يموت دون دقة قلب »(٢٧) .

أما السرد فى الرواية فهو من نوعين :

١ ــ سرد الراوى لأحداث القصة : « وفى الغد خرج فريدرك، منـــذ الحادية عشرة » مندمجا مع قول البطـــل : « من يعرف ؟ ربمـــا تأتى بصدفة ما قبل الموعد » (٢٨) .

٢ ــ سرد الراوى المتماثل مع الحدث التاريخى : « وبالفعل دعا بيان منشـــور فى الصحف كل مؤيدى الحنل الاصلاحى فى هـــذا المكان »(٢٩) .

وأخيرا يلعب الوصف الدور الحاسم فى اعطاء الدلالة ، فهناك الصورة المثيرة المجازية للمظاهرة :

« عندما لف الطلبة مرتين حول المـــادلين ، نزلت نحـــو ميدان الكونكورد ، كان مليئا بالناس ، وكان الحشد المكدس من بعيد يبـــدو حقلا من السنابل السوداء المرتعشة » (٣٠) .

او التهكمى لمنظر الطلبة الذين يمشون « فى صفين » ، ونظـــام جيد ، وجههم مغتاظ أيديهم عارية ، ويصرخون على مسافات : يحيى الاصلاح : يسقط جيزوه »(٣١) .

وهناك فى الأسلوب المفارقة العظيمة بين سعادة « مونتبلو » وموتى باريس عندما ضرب البوليس ثوار المتاريس فى يونية ، وهذه المفارقة تهدم حجج النقاد المدافعين عن استقلالية الوصف عند فلوبير مثل جينيت(٣٢) . « ففى الغابة كانا يشعران وهما يتنفسان الهواء الذى كان يدخل صدوريهما مثل غروب حياة أكثر حرية بتدفق فى القرى، بسرور دون سبب » (٣٣) .

بينما فى باريس عندما ضرب الثوار « كانوا هنا تسع مائة رجل مكدسين فى القذارة بعضهم سود من البارود والدماء الرابية ، يرتعشون من الحمى ، يصرخون مسعورين ولم يكن احد ينقل من كانوا يموتون وسط الآخرين(٣٤) .

انستطيع أن نعتبر اخيرا هذا القول للراوى عندما يزور البطلان قصر فونتيلو مندهشين لصمت الأشياء والترف الثابت لعظمة القرون المنقرضة على انه دلالة اساسية للرواية : « مرور الأسر الملكية ؛ والبؤس الأبدى لكل شيء »(٣٥) الذى يكرر كلاما قاله فى سياق آخر : « كانت سحابة مظلمة تجرى على وجه القمر ، وكان هو يتامله يحلم فى عظمة المسافات ، وفى بؤس الحياة ، وفى عدمية كل شيء »(٣٦) .

٢ — يقدم جول فاليس فى الأدب الفرنسى صورة مختلفة ومتعارضة تماما مع صورة فلوبير — فقد اشتهر فلوبير على أنه « الكاتب » بالمعنى التقليدى للكلمة ، المنعزل عن الحياة ، العاشق للجملة وللكلمة كان يبحث طيلة يوم عن الكلمة المناسبة ويخرج فى حديقة بيته فى الريف كى يردد جمل رواياته بصوت عال ويتأكد من ايقاعها السليم .

اما فاليس فابن لمدرس من اصل فلاحى ، كانت تخجل امه من اصلهم الشعبى وربت الطفل فى تطلع مستمر للرقى وللمكانة الاجتماعية، مما جعل الطفل يكره الرقى والمكانة والمجتمع الذى يعيش فى ظلهما ، كما كره المدرسة التى لم تكن تعلم شيئا « ولا الطبيعة ولا التاريخ » بل توصل معارف بلاغيه ، شكلية ، رفضها الطفل ، ثم الطالب ثم المتمرد بلا رجعة .

خطاب فاليس الذى يندمج فيه كلام الراوى وكلام البطل الذى هو نفسه ، رغم اسم جاك فنتراس ، هو اذا خطاب هذه السيرة الذاتية لطفل قد تألم فى بيئته ، ثم لطالب عاش هزيمة يونية ١٨٤٨ ثم

هزيمة ديسمبر ١٨٥١ فعندما جاء نابليون الى الحكم فى انقلاب ٢ ديسمبر دعا اقلية من المثقفين الوطنيين الى مظاهرة لم يات فيها احـــد وتراجع الوطنيون أنفسهم حتى « ترهق قوات الأمن وتســتسلم » وهو ما لم يحــدث بالطبع ، وذاكرة يونية مازالت دبـــة . جاءت الى المظاهرة « البـــدل » بمسدساتها اما « الأفرول » فلم يات . ويقول الراوى : « كلمـــة ، كلمة مشؤومة قالهـــا لى عامل كنت اشرت له الى متراس أقمناه وصرخت له « تعال معنـــا » . وأجاب بعـــد أن قاس بنظره معطفى ، رغم رشاقته : « يا برجوازى » يا شاب من الذى ضربنـــا بالرصاص ونفانا فى يونية ؟ ابوك او عمك ؟ »(٣٧) .

لا يوجد فى الرواية وصف منظم للمظاهرات وللمعارك كما عند فلوبير فالخطاب هنا متداخل من كل ناحية باصوات النــاس ، نداءات الشارع ضرب المدافع والصور لحشود متجمعة ، ثم مفتتة :

« وتدفع الأحداث يدمر الصفوف البشرية ويمزجها ، كالمد والجزر الذى يدحرج الحصـــاة ويخلطها على رمال الشاطىء(٣٨) » أو « يلتوى الثعبان فى الليـــل . يفرمه الارهاق فى قطع مازالت ترتجف اثنـــان أو ثلاث ينزلقون . وهنا يوجد بعض الجرحى ، ناس جدعان ، هجموا منعزلين فى أول الأمسية ، بينما كانت الحمراء (البوليس فى اللغـــة الشعبية) مازالت تتجرأ على الخروج والاطلاق النار »(٣٩) .

لقد رصد فيليب لوجود اربعة عناصر متداخلة فى خصوصـــية أسلوب فاليس :

(أ) استعمال القص فى ضمير المتكلم ، فالبطل هـــو الراوى والبطل فى آن واحد ، هو ذات القول والمقول .

(ب) استعمال مضارع السرد ، مما يخلط بين الحكاية والخطاب ، بين ما انقضى وما يدور فى آن واحد .

(ج) الأسلوب غير المباشر الحر الذى يدمج قولين واحيانا يخلط بينهما .

(د) استعمال اللغة الشفوية ومزج مستويات اللغة (٤٠) .

ويؤدى هذا التقسيم للقول الى ماوضعناه على انه الوجود الدائم للشعب فى النص الأدبى ، تتداخل لغته مع لغة البطل — الراوى — ونجد ايضا تواجد الحاضر باستمرار مع المــاضى — انتقام البطــل من طفولته ، مرارة هزيمة يونية ٢ ديسمبر ، ومع المستقبل ، مستقبل أممية العمــال .

ويظهر الشعب بثلاث صور مختلفة فى الثلاثية :

(أ) الشعب هو المستقبل والثورة .

(ب) الشعب أحيانا يتخلى كما فى ٢ ديسمبر .

(ج) الشعب هو العنف الثورى الذى لا يســتحمله (فنتراس) أحيــانا رغم التزامه فى صفوفه ورفضــه للنظام البرجــوازى وحتى للمعارضة المنظمة .

تتماثل هنــا بشكل لصيق لغــة التخييل ولغة الخطاب التاريخى الحدث موجود وعلى جميع المستويات ، يمزق اللغة ، يقطع الفقرة ، يجزىء الجملة . هكذا يصف الراوى مثلا .

دخول جنود فرساى لقمع ثورة الكومونة :

« تلغراف من دومبروفسكى :

قد دخل الفرسايون بالقوة . كغطاء من الصمت .

واستمر ذلك زمنــا استطاع فيــه كل من الجالسين ان يودع الحياة » (٤١) تمر اللحظات التاريخية ، الشخصيات المعروفة ، مثــل « بلانكى » تعــاش متاريس « بلفيل » ، خلافات العمال ، جلســات « الهوتيل دى فيل » عمودية باريس ، برلمــان « الكوردى » ، خالقة لغة جديدة سوف نتعمق فى دراستها فيما بعد . وتركت للأدب الفرنسى. أهم شهادة حية واسطورية عن ثورة باريس : « انظر فى السماء من الناحية التى اشعر ان بها باريس فاقعة الزرقة ولبها سحاب احمر ، كأنها اوفرول واسع ملطخ بالدماء .

٣ — وفى « زقاق المدق » تتدفق المشاعر القومية فى الرواية منذ قراءة فقرة متضمنة فى « خطبة سعد امام سلاطين الاحتلال فى جمعية الاقتصاد والتشريع » ، اختار البطل الوطنى فهمى ان يعطيه لأخيــه الصغير كمال كدرس املاء فى الجلســة العائلية للقهوة التى تجمع الأم

واطفالها يوميا . وقد رصدنا الخطب المختلفة والأساليب المتنوعة لادماج الحدث القومى فى الرواية :

١ ــ فهناك لغة الخطاب المباشر التى يعبر بها كل فرد من افراد الأسرة(٤٢) : مشاعر فهمى الوطنية اعجاب اخيه الصغير به ، تهكم اخيه الكبير ياسين . لا مبالاة النساء او رفضهن .

٢ ــ لغة البطل الأساسى فهمى : وتتسم بالتقريرية : « كان لابد من غضبة بعد أن منع الوفد من السفر وبعد ان استقال رشدى باشا من الوزارة فخيب السلطان المأمول بقبول استقالته »(٤٣) واحيانا يردد كلام البيانات ، مثل : (الأمر قد جل الآن عن أن يراعى فيه أى اعتبار غير منفعة الوطن (٤٤) .

وتتعارض مع لغة فهمى فى خطابه المباشر الأسلوب المباشر لأخيه ياسين : « أرى هذه المعانى قد ملكت عليك نفسك .. ثم يفتح الله عليك باملاء لهذا الغلام المسكين الا خطبة سياسية وطنية »(٤٥) .

٣ ــ لغة الخطاب السياسى او البيان التاريخى : « يتشرف الموقعون على هذا اعضاء الوفد المصرى »(٤٦) .

٤ ــ لغة الراوى وهى القول الأساسى فى الرواية اذ انها من النوع التقليدى للرواية التى تسيطر فيها رؤية الروائى على الشخصيات والأحداث والحبكة الخ ..

ولنركز على اسلوب الراوى الذى يعطينا بعض الأبعاد المهمة للنص من الناحيتين الأيديولوجية والجمالية .

فللراوى أولا وظيفة وصف الشخصيات ، يرى اذن فهمى فى اطواره المختلفة عندما انفعل بالأحداث القومية الوقار الذى يصوره ببعض السخرية ، الحزن الخ . . .

ويستعمل ايضا فى زقاق المدق الخطاب غير المباشر الحر الذى يتداخل فيه حوارا الراوى والبطل الأساسى فهمى ، فى مفارقة تخلط

بين لغتيهما . وان لم تكن هنا المفارقة ساخرة كما عند فلوبير ، حيث يناقض عنده صوت الراوى صوت البطل وهنا يبرز اندماج الصوتين :

(أ) اظهار الأفكار الخفية للبطل فى شكل المنولوج الداخلى (٤٧) .

(ب) تكسير الاتساق الأيديولوجى الظاهر للبطل الوطنى .

يرمز الى ذلك شبح الموت الفعلى الذى يجوب شوارع القاهرة طولا وعرضا ويرتص فى اركانها(٤٨) ويؤكد هذه العلاقة التعبير عن الموت او الاختناق الذى يؤدى اليه التعارض المذكور بين الحياة العادية والفعل الثورى يقول الراوى وهو يصف جو المنزل والموت يتربص فى الشارع : « كل شىء يواصل حياته المعهودة كأن شيئا لم يحدث ؛ كأن مصر لم تنقلب رأسا على عقب كأن الرصاص لا يعزف باحثا عن الصدور والرؤوس . كأن الدم الزكى لايخضب الأرض والجدران»(٤٩) . فيأتى الفعل الوطنى كالخلاص النفسى من هذا الاختناق الذى لم يستطع البطل ان يحله فى مواجهة والده .

« لو ان الانفجار الرهيب لم يقع لمات غما وكمدا ، فما كان يحتمل ان تواصل الحياة سيرها الهادىء الوئيد على اطلال الرجال والآمال كان لابد من انفجار ينفس عن صدر الوطن وصدره كالزلزال الذى ينفس عن أبخرة باطن الأرض المتجمعة(٥٠) .

واخيرا يؤكد وصف المظاهرة ، من خلال كمال ، الرؤية الرهيبة للموت ، مضخمة فى عيون الطفل المرعوب :

« ثم سمع الغلام لأول مرة فى حياته الصغيرة طلقات الرصاص عن بعد قريب فعرفها بالبداهة وارتعدت اوصاله ... ولكن الغلام شعر بالخوف باردا كالموت يزحف على جسمه كله من قدميه الى رأسه، وتوالت الطلقات . وصكت الآذان صلصلة عجلات وصهيل خيل ، تتابعت الأصوات والحركات فى سرعة نائتة تلاحقها زمجرات وصراخ وأنين ، فترة اعتراك خاطفة بدت للقابعين وراء الباب دهرا فى حضرة الموت ثم حل صمت مخيف كالاغماء الذى يعقب تبريح الالم »(٥١) .

وان لم تدخل جماليات الموصف فى تفاصيل الأشياء كما عند فلوبير وان لم تكن توظف فى المهمة الساخرة نفسها ، فيبقى انها تحتل حيزا

أساسيا فى النص الروائى . فللوصف عند نجيب محفوظ ايضا وظيفة مفارقة مختلفة عنها فى نص فلوبير . كان فلوبير عبر خطاب الراوى يسخر بالبطل وبكل شىء ، قاصدا وصف زمن انحدار ، اما عند نجيب محفوظ فيشل البطل فى تناقض بلا حل بين الحياة الدائرة وزمن متقدم مخيف ، لا يتجاوزه فهمى ، فانه يموت فى آخر الرواية .

٤ — عند لطيفة الزيات كما عند جول فاليس يزداد الاهتمام بالحوار ويتعدد الأصوات ، وتقل فقرات الوصف التفصيلى للأماكن فنجد هنا كما عند فاليس تدخلا مباشرا للحدث التاريخى وكلام الناس واصوات الشارع والمعركة .

فرواية الباب المفتوح اولا رواية تعلم بالأسلوب الذى حددته نظرية « لوكاتش » عندما عرف الرواية على انها الطريق الذى يقود الإنسان الى معرفة نفسه(٥٢) ، ثم طوره « باختين » فى دراسته التاريخية الجمالية لرواية التعلم(٥٣) ، ولخصتها سوزان سليمان على انها الرواية المبنية على تحولين للبطل :

— من تجاهل ذاته الى المعرفة بها .

— من السلبية الى الفعل(٥٤) .

تمر « ليلى » بطلة « الباب المفتوح » بهذه المراحل — فى اول نشأتها تتأثر بوطنية اخيها بينما يحملها الحدث الوطنى فى ١٩٤٦ فتقود مظاهرة بنات تعطيها للمرة الأولى الشعور بالانصهار فى الآخرين : « واندفع الدم فى راس ليلى ، انتشت ، وشعرت أنها قوية وخفيفة كالطير ، وشقت الصفوف الى الامام وارتفعت على اكتاف الطالبات وهتفت لحظة بصوت غير صوتها ، صوت اجتمع فيه كيانها الذى مضى وكيانها الآتى وكيان هذه الآلاف التى امتدت على مرأى بصرها ، ثم ضاع صوتها ، تلقفته الآلاف ونزلت »(٥٥) .

وتنقلنا الرواية ٦ سنوات الى الامام ، ويبدا طريق ليلى الشابة المراهقة ، بأحزانها وبهجاتها ، يضىء الطريق زمنا ، ملتقيا بزمن قتال الفدائيين على القناة . ولكن لم يأت بعد زمنها ، مازالت المعركة معركة الوطن التى تراها من خلال اخيها ؛ وتتعلم ليلى ، عبر الاحباط فى الحب ، وملل التقاليد البرجوازية البالية ، كيف تعرف نفسها وتقاوم

سلبيتها وضعفها ، بمساعدة حسين ، البطل الوطنى ، ويعلمها حسين أن هناك طريقا يجب أن تعبره وحدها ، وانها فى آخره سوف تجد ما ضاع : « حاتلاقى الحاجة اللى ضاعت منك ، حاتلاقى نفسك ، حاتلاقى ليلى الحقيقية » (٥٦) .

وتسير ليلى وحدها فى الطريق التى كانت لابد أن تسير فيها ، ونغمرها العزلة ، الغربة ، البرود ، وتضيع زمنا فى اعطاء د. رمزى حق المعيار والسلطة التقييمية .

ومرة اخرى ينفك الحصار مع الحدث التاريخى ، تأميم القناة : ثم مقاومة بورسعيد ، ويصف الراوى معركة بحيرة المنزلة وهى من اجمل فترات الكتاب . هنا ايضا يسقط الموتى والجرحى ، ولكن هذا ليس عبثيا كما عند فلوبير ولا مخيفا كما عند محفوظ ، فنحن هنا كما فى نص فاليس امام معركة حياة أو موت :

« واضطرب سطح البحيرة بدوائر واسعة تتخللها الفقاقيع وبصرخات صرخة بعد صرخة وصرخة فوق صرخة وكأن جبل من الصرخات ينتفض من الأرض الى السماء . والصرخة قصيرة لا تستغرق ثوانى ، ولكنها مشحونة بالعمر كله بالرعب بالرغبة الخارقة فى الحياة ، باليأس الموجع من الحياة ، بالثورة ، بالحب ، بالكراهية بالاستسلام بكل أطياف الماضى وبوارق ما كان يمكن ان يكون مستقبلا(٥٧) .

تعيش ليلى الحدث فى اعماقه القاسية : ثم استدارت تواجه المكان . والتقطت عيناها الصورة كاملة ثم بدأتا تتركزان على كل تفصيلة فى بطء وفى تمعن . وكأنها تخشى أن يفوتها شىء ....

فى اضطراب وذهول يجرى الأحياء ، يخوضون الدم ويصطدمون بالأشلاء اذرع وسيقان وامعاء ، ممزقة وجماجم متفجرة ، واحياء يدوسونها ويجرون يقبلون جثث الموتى ويطلون من وجوه الجرحى »(٥٨) .

ان وجود الموت فى هذا الوصف ، يعلن البعد الأليم لضرب طائرات العدو ولكنه لا يقضيا على البطلة التى نجدها تكبر مع الحدث..

فى اول الرواية كانت اصوات الشارع والمعركة الوطنية تعطى بعد الزمن « التاريخى » . ومرت ليلى عبر مياه مغتربة الى اللقاء

الحقيقى بالحدث . ويعطينا مجاز المستنقع والشلال الايقاع التشبيهى لحياة مصر ولتطور البطلة . وتدفق نبع صاف يجرى ، واعترضت المستنقعات مجرى النبع فى الطريق . تريد أن تمتصه ، « أن تغنيه فيها، ان تحيله بركودها الى ركود » (٥٩) .

وفى آخر الرواية : « وتدفق شلال هادر . واعترضت المستنقعات مجرى الشلال فى الطريق ، تريد ان تمتصه وأن تغنيه فيها . وأن تحيله بركودها الى ركود » . . .

والشلال عال بجبار جياش عميق . . .

واكتسح الشلال المستنقعات فى الطريق ، وافنى ماءها فى مائه واحال ركودها الى فودة فتية وثابتة مائجة فوارة »(٦٠) . .

فى آخر معركة المنزلة ينظر محمود الى اخته :

« وادرك اذ ذاك فقط ان نفس الشىء الذى حدث له اثناء معركة الفدائيين فى القناة قد حدث لها ، لقد خرجت من دائرة العائلة . من دائرة الأنا الى دائرة الكل . وما من احد يستطيع ان يوقفها الآن(٦١) .

ربما لم تحل قضية العلاقة بين جماليات الرواية والأيديولوجية فى هذه الدراسة ، رغم اننا استطعنا ان نرصد تقنيات الوصف وان نقيم كشفها عن ايديولوجية الروائى .

ان التوصيل الأدبى الذى يستعمل اللغة كأداة له لا يقتصر على وظيفة اللغة المرجعية .

فالدلالة الأدبية تستخرج كما قال « لوتمان » من تراكم وكثافة انظمة الدلالات المختلفة ، والقيمة الجمالية لا تنفصل عن حدة الوعى بالتوتر والتناقض بين مستويات الدلالة المختلفة ، اى فى حالة الرواية، بين شرائح الخطاب المختلفة ، وتنوع الأقوال فيها : فالرواية ، كما قال « باختين » ، متعددة الأصوات ، فيشكل هذا التعدد فى الصراع بين الوحدة والتنوع فى الرواية جزءا من قيمتها الجمالية .

وكان دور المقارنة بين الروايات الأربع التى قدمناها انها أعطت لهذه المقولة النظرية بعدها التاريخى .

فلقد انقذ فلوبير من التشتت والتجزؤ وتشل الرواية هذا الوعى الحاد بتناقضات زمنه ، فبناء رواية النشل انقذ الكتاب من خطر الرواية الفاشلة . ورغم ان فلوبير لم يتخذ موقفا فى الصراع الطبقى المتفجر التى عبرت عنه رواية « التربية العاطفية » ؛ فان الوصف عنده والخطاب الروائى جعلا من هذه الرواية ، رواية عظيمة فى زمنها ونموذجا عالميا لرواية « الأوهام المفقودة » التى ظهرت عند كثير من روائى القرن التاسع عشر الفرنسى ، ولرواية الفشل التى تخصص الفترات الانتقالية بشكل عام . وهذا الموقف من الصراع الطبقى نجده فى « المتمرد » لجول فاليس فتعدد الأصوات عنده ومحاكاة خطاب الشارع وثورة الكومونة قد غير الأسلوب التنفيذى للرواية . اما نجيب محفوظ فقد استطاع عبر تقنيات الوصف واستعماله الخاص للمونولوج الداخلى والأسلوب غير المباشر الحر ان يكشف عن الأيديولوجية الحقيقية التى يخفيها صوت المتكلمين عن الوطنية فى « بين القصرين » واستطاعت لطيفة الزيات أن تحرك النمط الوصفى الثابت للرواية الواقعية لتدمج فيها أصوات الشارع والبيت ، الخارج والداخل ، وتربط تطور الشخصيات ، وخاصة شخصية البطلة ، ببلورة الحدث التاريخى .

فجماليات الرواية اذن ، ان لم تكن حتى الآن قد وجدت نظريتها المقرة لمبادئها ، فهى بدون جمال مرتبطة بالأيديولوجية ، اى بمفهوم للكتابة لا ينفصل عن مفهوم للحياة .

هـوامش

(١) انظر جورج لوكاتش : نظرية الرواية .
G. LUKACS La Theorie Du roman ed., Gonthier Paris 1963.

(٢) انظر فيليب هامون ، النص والايديولوجية .
Pl.. HAMON Texte et ideoloegie - ed. Gallimard, Paris 1984.

(٣) قد تاثرنا هنا بقول بيير ماشرى ، بان العمل الادبى مثل لغة والنفس البشرية بتمفصل مرتين : مرة على مستوى المواضيع والحكاية (المجاز) التى يؤسس نظاما او وهم نظام ، وهنا مجال النظريات الجمالية التى تتعامل من النص ــ العضوى، ومرة على مستوى الواقع الذى يخرج عنه هذا العمل ، وهو ليس بواقع طبيعى ،

تجريبى ، بل واقع مبنى ، مدبر ، وهذا الواقع المشترك للكاتب والمتلقى معـــا ، هـــو ايديولوجيتهم .

P. MACHEREY, La Production du texte litteraire ed. Maspero, Paris 1966.

(٤) انظر باختين ، « جماليات الرواية ونظريتها » .
و « جماليات الابداع الكلامى »

M. BAKHTINE - Esthetique et Theorie du Roman
(2) Esthêrique de la crèation verbale.

ومقالتى « علاقة الزمان بالمكان فى العمل الادبى عند باختين » فى أدب ونقد ، عدد ١٨ ، ديسمبر ١٩٨٥ .

(٥) اى ما يسميه جيرار جينيت الراوى ــ البطل
انظر

le narrateur auto - diegetique, Figures III.

(٦) لطيفة الزيات ، الباب المفتوح ، ص ٣٠٦ .

(٧) جول فاليس ، المتمرد ، ص ٢٠٠ .

(٨) جوستاف فلوبير ، التربية العاطفية ، ص ٣١٤ ــ ٣١٥ .
« قضيا معا العصرية بتاملاين من نافذتهما الشعب فى الشارع . ثم أخـــذها لتناول العشاء فى « الأخوة البرفيسيون الثلاثة » كانت الوجبة طويلة ورقيقة . ورجعا سائرين على رجليهما ، لغياب عربة » .

(٩) « علما من مسافرين آتيين حديثا ان معركة دامية تغرق باريس فى الدماء. ثم يسفتربا روزانيت وعشيقها . ثم رحل الجميع وهدأ الفندق من جـــديد . انطفىء « الجهاز » ، وناما فى خرير نفورة فى الفناء » ، التربية ، ص ٣٥٥ .

(١٠) التربية ، ص ٣٢٠ .

(١١) المتمرد ، ص ١٨٦ .
(١٢) بين القصرين ، ص ٣٣٥ .
انظر ايضا سيز قاسم ، الواقعية الفرنسية والرواية العربية فى مصر ، ص ٢٣
(١٣) الباب المفتوح ، ص ١٤٥ ــ ١٤٦ .
(١٤) الباب المفتوح ، ص ١٣٥ .

(١٥) انظــر تزفيتــان تودوروق ، « تصــنيفات القصص الادبى » فى مجلــة « الاتصــالات »

T. TOODROV, Lcs carêgories durecit Littèraire in Communicatons 8, 1966.

ص ١٣٩ . ١٤٠ .

(١٦) انظر

P. COGNY, L'Educaton sentimentrale de Floubert Paris 1975.

ص ٤٨

(١٧) المتمرد ، ص ٢٩٩ .

(١٨) الباب المفتوح ، ص ٢١٠ .

(١٩)

P. DANGER, Sensarions et objets dans le roman de Flaubert ed. Colin, Paris 1973.

(٢٠) خطاب الى لويز كوليه ، ١٤ ابريل ١٨٥٢ ، مشار اليه فى « بيين كونى »، ص ٢٠٧ .

(٢١) التربية ، ص ٣٢٠ .

(٢٢) التربية ، ص ٣١٨ .

(٢٣) التربية ، ص ٣٠٩ .

(٢٤) التربية ، ص ٣٠٩ .

(٢٥) جيرار جينيت

G. Genette, Figures III ed. Sevil, Paris 1972.

ص ١٩٢

(٢٦) التربية ، ص ٣١٥ .

(٢٧) التربية ، ص ٣١٥ .

(٢٨) التربية ، ص ٣٠٨ .

(٢٩) التربية ، ص ٣٠٨ .

(٣٠) التربية ، ص ٣٠٨ .

(٣١) التربية ، ص ٣٠٨ .

(٣٢)
G. Genette, "Les Silences de Flaubert" in Figures II.

(٣٣) التربية ، ص ٣٥٦ .

(٣٤) التربية ، ص ٣٦٨ .

(٣٥) التربية ، ص ٣٥٣ .

(٣٦) التربية ، ص ١٠٩ .

(٣٧) الطالب ، ص ١٣١ .

(٣٨) المتمرد ، ص ١٧٦ .

(٣٩) المتمرد ، ص ١٧٧

(٤٠)
Ph. Lejeune, je est un aurre ed. Seuil, Paris 1980.

ص ١٤

(٤١) المتمرد ، ص ٢٥٤ .

(٤٢) تقول سيزا قاسم .. أن .. « الكلام الخارجى فى الثلاثية ينقل فى أغلب الأحيان عن طريق الأسلوب المباشر » ، الواقعية الفرنسية . ص ٢٦٢ ، وهذا صحيحا. ونرى مع ذلك ان الدلالة الايديولوجية لم تكتمل فى خطاب نجيب محفوظ الا بالمقـارنة والتقاطع مع اللغات الأخرى وخاصة مع الخطاب غير المباشر الحر ومع لغة الوصف .

(٤٣) زقاق المدق ، ص ٣٢٨ .

(٤٤) زقاق المدق ، ص ٣٣٠ .

(٤٥) زقاق المدق ، ص ٣٢٨ .

(٤٦) زقاق المدق ، ص ٣٢٨

(٤٧) الطير سيزا قاسم ، ص ٢٤٤ .

(٤٨) زقاق المدق ، ص ٣٢٨ .

(٤٩) زقاق المدق ، ص ٣٢٩ .

(٥٠) زقاق المدن ، ص ٣٢٩ .

(٥١) زقاق المدق ، ص ٣٢٨ .

(٥٢) جورج لوكاتش ، نظرية الرواية ، ص ٧٦ .
G. Lukacs, La Thèorie du roman

(٥٣) ميخائيل باختين ، جماليات الابداع الكلامى ،
M. Bakhtine, Esthêtique de la creation verbale.

ص ٢١٣ — ٢٦١

(٥٤)

S. Suliman, "La structure d'appren rissage in peotique
37. 1979.

« بنية التعليم » ص ٢٤ .

(٥٥) الباب المفتوح ، ص ٤٥ .

(٥٦) الباب المفتوح ، ص ١٨٣ .

(٥٧) الباب المفتوح ، ص ٣٢٦ .

(٥٨) الباب المفتوح ، ص ٣٢٨ .

(٥٩) الباب المفتوح ، ص ٩٠ .

(٦٠) الباب المفتوح ، ص ٣١٥ .

(٦١) الباب المفتوح ، ص ٣٣٢ .

فى نظــرية المثــاقفة
الاحساس بالعالم.. والتلذذ بالتبعية

عز الدين المناصـرة

بدأ « الاحساس بالعالم » لدى الأمم القديمة من خلال الحروب والتجارة والهجرات والاحتكاك الثقافى بين الحضارات ، فقــد كانت الأفكار تنتقل من مكان الى آخر بالقبول أحيانا وبالقوة فى اغلب الأحيان. او يأتى انتقالها كتحصيل حاصل لاحتكاك يتم لسبب او آخر . ولدينــا عشرات الأمثلة على وجــود فعلى لهذا الاحتكاك الذى خلق شــعورا واقعيا بوجود « آخر » و « آخرين » على هذا الكوكب ، وخلق احساسا بضرورة التعرف على الآخــر واكتشافه ، مع اختلاف صياغة « فكرة الآخر » ونموها ومع اختلاف الأسباب التى تدعو الى هــذه المعرفة . ولكن كمية المعرفة القديمة للآخرين كانت ضئيلة . وظل « الاحساس بالعالم » اضطراريا وذهنيا . وفى هــذه المرحلة لعب العرب كوسيط ثقافى بين اليونان واوروبا . وتم احتكاك مباشر مع الثقافة الفارسية . رغم أن سكان المنطقة العربية ساهموا قبل ذلك فى صياغة « الوجدان العالمى » قبــل تشكل مفهوم الحضارة العربيــة الاسلامية من خلال الحضارة المصرية وحضارة الكنعانيين وحضارة ما بين النهرين . كذلك من خــلال الصراع القرطاجنى مــع روما والصراع النوميــدى ــ الرومانى . فالاحساس بالعالم قديم وفكرة « عالمية العالم » قديمة ، لكنها لم تتخذ شكلا منظما الا فى القرن العشرين .

ولم ينقطع الاحتكاك بالآخر بعد ان لعب العرب دور الوسيط ، فمع صعود مفهوم « اوروبا » التى توحدت حول الايمان المســيحى ، بدأت الحروب الصليبية التى لم يكن يحركها الايمــان المسيحى فقط . هــذا الاحتكاك الســلبى خلــق فكرة « شرق ــ غرب » ، وجــاء « الاستشراق » كمحاولة ثقافية أولى للتعرف على الشرق . ولا يمنع

هذا ان الاهداف متناقضة . وكان العالم العربى فى حالة انقطاع . ومع بداية اكتمال معرفة الغرب بالشرق بدات الممارسة الاستعمارية وبدات فكرة النظر الى » الشرق « كسوق . ومن « الاستعمار » الى محاولة العرب اكتشاف اوروبا ثقافيا ، اى ما اقترح ان يسمى بالنهضة .

ثم يبقى معنى « النهضة » هو تقليد النموذج الأوروبى . وتلت النهضة المرحلة الثانية من الاستعمار وهى المرحلة الاكثر استغلالا ، واعلى مراحـــل استعمار الغـــرب للشرق هى مرحلة زرع الجســـم الاستعمار الجديد « اسرائيل » التى هى نتاج الغزو الأوروبى وتحمل اعلى صفاته العنصرية . وهكذا زرعت « اسرائيل » فى قلب فلسطين. ثم انفجر بركان الذهب الاسود . وهكذا لم يعد الشرق مكانا للأنبياء ، بل اصبح مكانا للنفط . وظل الغرب فى ظل كل هـــذه المراحل يتثاقف مع الشرق مثاقفة استلابية مع تنوع اشكال هذه المثاقفة ، لكن المفهوم الأوروبى للمثاقفة ظل استعلائيا ، فى مقابل ولادة الحداثة النفطية وهى تعنى اعتبار النموذج هو النموذج الأوروبى ثم الأورو امريكى . ومع تنامى الصراع العربى — الاسرائيلى ، والفلسطينى — الاسرائيلى ، كشف الغرب مرة اخرى انه لن يتخلى عن عنصرية « اسرائيل » مثلما يرفض التخلى حتى الآن عن عنصرية جنوب افريقيا . ولم تأخذ المثاقفة — شرق — غرب ، سوى شكل واحد هـــو الاخضاع من طرف والقبول بالخضوع والتلذذ به من الطرف الآخـــر .

لكننا مع هذا نشير الى حالتين خاصتين هما : « الاستشراق » و « النهضة » . وتبقى حالة جديدة لم تكتمل وهى « المهاجرين العرب » التى هى من نتائج الارث الاستعمارى .

ان بداية « الاحساس بالعـــالم » : لا يمكن التاريخ لها بالقرن الثامن عشر ولا بالاكتشافات الجغرافيـــة ولا بكتب الرحلات الفردية . ولا يمكن التاريخ لفكرة « عالميـــة العالم » بحادثة فردية مثلما فعـــل انور عبد الملك حين قدم مثالا على ذلك بقوله « عندما توفى نابليون الأول فى منفاه بجزيرة سانت هيلانة سنة ١٨٢١ لم يصل النبأ الى ميناء — مارسيه ، الا بعد انقضاء شهرين على الوفاة ولم ينتشر فى ارجاء فرنسا الا بعد نصف عام » وبالتالى يصل انور عبد الملك الى نتيجة مفادها انه قبل انتهاء القرن التاسع عشر بدأ ظهور اول المعارض العالمية ، عصر تدوين الاكتشافات وتعدد طبعات خرائط العالم ، عهد البرق والتلفون

وانشاء شركات الملاحة الكبرى » وبالتالى فان ادراك العالم بالوعى بالعالم تم منذ اقل من قرن من الزمان ، حسب تعبيره . ان « الاحساس بالعالم » بدأ اولا عبر الاحتياج الانسانى لمعرفة العالم وهذه المعرفة لا تخلو من وظيفة أو هدف ، بل ظلت دائما ترتبط بهدف ولكنه لم يكن هدفا واحدا . ولم يكن الوعى بالعالم وعيا تاريخيا وفلسفيا ودينيا فقط ، ثم ان هذا الوعى نتج عن علاقات احتكاك فعلية واقعية مادية مباشره او عبر وسيط . ولكن الوعى الفعلى بدا منذ لعب العرب دور الوسيط وفق نمط المثاقفة الايجابية ، لكن أوروبا لعبت دور المثاقفة الاحتلالية اولا عبر الحروب الصليبية ثم عبر الاستعمار المباشر فى حركتين هجوميتين لتقويض مكانة الشرق فى العالم .

لكن « عالمية القرن العشرين » لا تضاهى فقد بدات بتعارف احتلالى ويتناقض تناحرى رغم التعارف الثقافى الذى تم كنتيجة طبيعية لهذا الصراع .

ان ماركس يؤرخ لعهد الطفولة التاريخية للانسانية بالقرن الثامن قبل الميلاد .

مع هذا تظل عالمية القرن العشرين لا مثيل لها . ومع هذا ايضا ينبغى النظر الى « الاستشراق » كحالة تاريخية تابعة للاستعمار رغم ما قدمته من معرفة عن الشرق الى الغرب ، لأن نظرية « هذه الأرض الشرقية الساحرة تصلح للاستعمار » تقع فى نواة الرؤية الاستشراقية ولكن ليس هذا كل شىء . فهناك انبهارات فردية ضمن مشروع الاستشراق . فالاستشراق — حسب ادوارد سعيد — « ليس مجرد موضوع أو ميدان سياسى ينعكس بصورة سلبية فى الثقافة والبحث والمؤسسات . كما انه ليس مجموعة كبيرة من النصوص حول الشرق ، كما انه ليس ممثلا لمؤامرة امبريالية غربية شنيعة لابقاء العالم الشرقى حيث هو . الاستشراق حقيقة ثقافية وسياسية » . لقد صدر ستون الفا من الكتب تتعلق بالشرق الأدنى كتبت بين ١٨٠٠ — ١٩٥٠ فى الغرب . فالاستشراق جهاز ثقافى — والشرق من وجهة نظر الغرب — وجد من أجل الغرب كما يقول سعيد ، أما حول الاستشراق الأمريكى فيرى أن هذا الاستشراق نظر الى — الشرقية ، السلافية وأوروبا الشرقية وافريقيا كمجال موحد .

لكن ادوارد سعيد يمسك باحدى جمل ماركس ويقتلعها من مكانها ، ثم يقيم حولها نظرية متكاملة تساوى بين نظرة ماركس العالمية

وبين نظرة اوروبا وامريكا ، تماما كما راينا لدى أنور عبد الملك حين امسك بخبر وفاة نابليون كحادثة فردية واقام حوله نظرية كاملة حول بدايات الوعى بالعالم .

يقول ادوارد سعيد : « ومع مؤتمر باندونغ عام ١٩٥٥ ، كان الشرق باكمله قد حصل على استقلاله السياسى عن الامبراطوريات الغربية . وبدا يجلبه تجسيدا آخر للقوى الامبريالية متمثلة فى الولايات المتحدة والاتحاد السوفياتى » .

اولا : لقد كانت الماركسية تنادى بتطبيق عملى لعالمية العالم انطلاقا من المنظور الطبقى الذى يرفع شعار « ياعمال العالم اتحدو ». واذا كانت مصادر ماركس عن الشرق اوروبية الأصول فان رؤيته للشرق تتناقض مع الرؤية الأورو — امريكية . ولا يعنى أن اقتناص ادوارد سعيد لجملة ماركس « لا يستطيعون تمثيل انفسهم ، يجب ان يمثلوا » ،لا يعنى هذا الاقتناص ان تاويلات سعيد هى الصحيحة ، فهذه الجملة يمكن دراستها من وجوه اخرى . كما ان هذه الجملة لا تحدد جوهر فكر ورؤية ماركس للشرق .

ثانيا : ان المساواة بين المركزية الاورو — امريكية وبين رؤية وممارسة الاتحاد السوفياتى تجاه الشرق ، هى احد عناصر رؤية الجناح الليبرالى فى هذه المركزية ، وذلك بالتغطية على سلبيات المركزية، الأورو — أمريكية ولتبرير الاعجاب بها واعتبارها هى النموذج الثقافى. وعلى المستوى الايديولوجى والسياسى نجد هذه المساواة مستحيلة وظالمة . ولم يكن مؤتمر باندونغ الا نقيضا للاستعمار الأوروبى والهيمنة الأمريكية بعد أن زرعت « اسرائيل » بدعم منهما ، فالشرق كان مستعمرا من المركزية الاورو — امريكية وليس من الاتحاد السوفياتى . فالحياد الايجابى لم يكن يعنى الا التخلص من بقايا الارث الاستعمارى . فالاستشراق منذ اواخر القرن الثامن عشر يشتق من علاقة تقارب خاصة « قامت بين بريطانيا وفرنسا والشرق . اما منذ الحرب الثانية فقد سيطرت امريكا على الشرق وهى تتناوله كما تناولته فرنسا وبريطانيا ذات يوم » كما يقول ادوارد سعيد نفسه .

ثالثا : الاستشراق هو نظام من المعرفة للشرق وهو اسلوب غربى للسيطرة على الشرق واستبنائه وامتلاك السيادة عليه ، وهو

اسلوب من الفكر قائم على تمييز وجودى ومعرفى بين الشرق والغرب » واهتمام المركزية الأورو — امريكية كان سياسيا ومازال . وهذا الكلام عن تعريفـات الاستشراق كلها لادوارد سـعيد الذى يربط دائما بين المركزية الاورو — امريكية والاستشراق كمؤسسة تصف الشرقى دائما كتجريد مثالى ثابت منفصل عن تاريخيته . اما مقولة ان « الشرق كان قابلا لأن يجعل اى ان يخضع لكونه — شرقيا » فهى تحمل عدة وجوه منها : عجز الشرق الاجبارى ، اضافة لعناصر تبرير العجز وهذا التبرير هو الذى قاد الى الخضوع والتلذذ بالتبعية تحت يافطة الانفتاح ، ولكن هذا العجز تم اولا بوسيلة الاخضاع بالقوة وليس لأن الشرقى خلق خاضعا بطبيعته . ان عنصر التبرير هو ما نسميه بالتبعية فالقضـية ليست سيكولوجية . ان مشاهدة فيلم يتحـدث عن الحرارة الشـديدة فى صيف ما — اثناء فصل شتاء قارس ، لا يغير من حقيقة موضوعيه وهى ان الشتاء قارس بوجود الفيلم او عدم وجوده ، فالتفسير السيكولوجى تفسير ثانوى . فالقابلة للتبعيـة نابعة من عنـاصر مادية وليس من مشاعر .

رابعا : فى المحاولات النهضوية العربية انبهار بالغرب ومحاولة لتعرف عليه ، فرفاعة الطهطاوى مثلا وقف امام باريس مندهشا ولم يستطع صياغة هذا الانبهار فى رؤية عقلانية . اما روحى الخالدى فقد كان مدهشا برؤيته الموضوعية . فى حين نجد جبران خليل جبران يقدم حلا ابداعيا هو مزيج انفتاحى بين الشرق والغرب .

ان المحاولة النهضـوية ليست الوحيـدة التى حاول بها العرب التعرف على الغرب او الحوار معه . لقد سبق كما قلنا — ان العرب لعبوا دور الوسيط واعطوا الحضارة الأوروبية ، واحدى هذه الحالات كانت حالة عرب اسبانيا الذين استفادوا من انفتاحهم واضـافوا له . يقدم خوان فرى فى كتابه « ما تدين به الثقافة لعرب اسبانيا » على جميع الاصـعدة : من الفلسـفة الى الطب والآداب والفنـون والعلوم ومن الجيولوجيا الى علم الفلك الى الموسيقى والأزياء والعمارة . ويتوقف الكتاب عند حركة الترجمة ويفرد حيزا هاما للادب . فقد تم نقل التراث العربى الأندلسى بوساطة اللاتينية والرومانية مما غير وجه اوروبا .

وقد تعرض خوان فرى لكتب مثل : طوق الحمامة — كليلة ودمنة — الف ليلة وليلة والاغانى ورسائل اخوان الصفا . وناقش قضـية تأثر شعراء التروبادور واطروحة آسين بلاثيوس حول دانتى وابى العلاء .

وقال ان المنافذ التى تسربت منها الثقافة الاندلسية لم تكن ترتكز على النصوص المكتوبة بل ايضا على النقل الشفهى حيث ان بعض الكتاب الاسبان انفسهم كان يتكلم العربية .

لقد انفتح العرب على كل الشعوب منذ القدم واذا كانت العلاقات الثقافية العربية — الفارسية معروفة فان الاتصال التاريخى بين العرب والصين يعود الى فترة ما قبل الاسلام ، حتى أن هادى العلوى يشبه ويقارن فى محاضرة له بين بعض الشعراء الصينيين والشعراء العرب المسلمين ويشبه الشاعر الصينى القديم — دوفو — بالشاعر دعبل الخزاعى . ويرى ان هناك — ١٥٠ مفردة عربية فقط تستخدمها قبيلة — خوى — المسلمة الصينية ، ويعود السبب الى صعوبة التفاعل بين اللغتين العربية والصينية .

الا ان هذه الحالات الايجابية من التثاقف ، لم تكسر المفهوم الأوروبى للمثاقفة ولم تغير من نمطية التفكير العربى تجاه اوروبا . يصف أحد الباحثين العلاقة بين العرب واوروبا بأنها « جدلية الجذب والتنافر واستهواء الضد لنقيضه ورغبته فى الاستحواذ عليه والصراع معه واحيانا تدميره » .

ويقول فى وصف ندوة الحوار العربى الأوروبى فى هامبورج — ١٩٨٣ :

١ — المشاركون العرب : من موظفى الجامعة العربية الرسميين الذين وجدوا فى الندوة فرصة سانحة لسفرة اوروبية مدفوعة التكاليف، التى فهمت انها موفدة للدفاع عن سياسات حكوماتها الرسمية ، لا المشاركة فى حوار فكرى وثقافى .

٢ — الشاذلى القليبى : دفاع بنغمة اعتذارية واضحة عن صورة العربى ، مناشدا اوربا ان تتخلى عن الصورة الشائهة التى كونتها للشرق باعتباره غامضا باطنيا .

٣ — كلمة وزير خارجية المانيا الغربية : تشعر ببعض القلق لما يتخللها من مشاعر الاستعلاء الخفية ومن نزعات السيطرة ومن هواجس البحث عن دور اوروبى متميز فى المنطقة العربية .

٤ — اليساندرو بوساني (ايطالى) : ١ — الثقافة والحضارة العربية والاسلامية اصبحت جزءا لا يتجزا من ثقافة الحضارة الغربية وتيمها — ٢ — الحضارة الأوروبية هى الحضارة النموذج اليوم .

وهكذا يبقى العقل الاستشراقى حالة مستمرة وليس حالة تاريخية عابرة . رغم تغير ظروف التجربة الاحتكاكية بين الشرق والغرب .

اولا : مازال العقل الاستشراقى استعلائيــا .

ثانيا : مازال يرتبط بفكرة تتبيع الشرق وابقائه فى فلك اوروبا .

ثالثا . هناك حــالات قليلة جــدا تتميز بالموضــوعية والتثاقف الجدلى .

ومع هذا يصر الباحثون العرب على رفض دراســة ((المثاقفة)) كفرع من فروع ((نظــرية المقارنة)) ويفضلون الدخــول الى مقارنة النصوص الأدبية مباشرة معتمدين على رؤية النموذج فى اوروبا وامريكا دائما . بل يبرر بعضــهم ذلك بمبررات مثالية كالقول برفض ارتبــاط الادب بالايديولوجيا . والسؤال هو الا تؤثر الايديولوجيا على الكتابة وعلى مصائر النص . فاذا اخذنا تعريف غرامشى للايديولوجيــا فهى ((تصور للعالم يتجلى ضمنيا فى الفن والقانون والنشاط الاقتصــادى وفى جميع تظاهرات الحياة الفردية والجماعية)) . ولأن الايديولوجيــا تصور العالم فانها تنزع من حيث هى تعبيرات عن طبقة اجتماعية الى الظهور والتجلى فى جميع مظاهر وانماط سلوك هذه الطبقة والتجســد فى فلسفة واخلاقية اعتقاديا ايمانية وحس مشترك وفولكلور ، هــو ما يشــكل حقل الايديولوجيــــا . فكيفَ يــكون اى نص بعيــدا عن الايديولوجيا . وكيف يمكن ان نستقبل النصوص الاستشراقية على انها مجرد مجوعة من النصوص الأدبية والثقافية ؟ !

كيفَ يمكن أن نقول انه لا علاقة للادب بالأرقام الاحصائية التالية:

« فى سنة ١٩١٤ كانت أوروبا ومستعمراتها تغطى مساحة ٨٥٪ من الكرة الأرضية . وكانت بريطانيا تملك ٢٣٫٨٥٪ من مساحة الكوكب الأرضى » .

كيف يمكن . أن نفهم أن أوروبا قسمت الكرة الأرضية سنة ١٨٨١ فى غرينتش بانجلترا — على أن ذلك حقيقة جغرافية فقط .

لقد بدأ القرن العشرون فى نهاية القرن التاسع عشر . وفى بدايات القرن العشرين بـــدأت « النيورومانتيكية » وبدأت التحديثيـــة خطوتها الأولى بالطليعية والمستقبلية والعدمية مرتكزة على مفهوم التاســـيس والانقطاع عن المـــاضى . ثم كانت رواية « عوليس » لجيمس جويس كنموذج للتركيب التحديثى وكانت السريالية فنا مؤسطرا . لقـــد سمى نينين الفترة التى سبقت ذلك أى الفترة الانتقالية فى نهاية التاسع عشر وبداية القرن العشرين ، سماها « العشية » أو « التوطئة » ، وهى فعلا على مســـتوى الأدب كذلك فهى حالة انتقال واعداد : الناتوراليه — الرمزية — الانطباعية — النيورومانتيكية — الايماجية — التعبيرية — واقعية نهاية التاسع عشر ... الخ لكن القرن العشرين الذى هـــو زمن الثورات الاشتراكيـــة وثورات التحـــرر الوطنى وعصر التحويل الديمقراطى للمجتمع حيث أصبح التاريخ تريخ الجماهير ، هـــو قرن التحديثية فى المجال الأدبى . لقد بدأت التحدبثية منذ استبدل الكون الذى فقـــد « الاله » الى « الأنا » التى تحاول معرفة جوهر العالم . لقـــد اتجهت التحديثية الى الأسطورة . وهذا ما جعلها عاجزة عن الاستيعاب الموضـــوعى لجوهر القرن العشرين . فالوعى والأسلوب فى التحديثية هما ناتوراليان وميثولوجيان فى نفس الوقت : وقـــد التزمت التحديثية بالواقع (بما فى ذلك واقع الحركات الســـياسية فى القرن العشرين) واغتربت عنه فى نفس الوقت . وتميزت التحديثية بالانطلاق من الشكل كمركز وكهدف . وهكذا خلقت اشكالية القرن العشرين التى يعبر عنها رومان رولان « يكون الانسان والفن أو يموتان » . وهناك رغبة تحديثية فى انقاذ الانسان من عالم البراغمانية ولكن انطلاقا من مبـــدأ « الحرية المطلقة » . وهكذا ظهر الفن المصاب بالاغتراب الذى اتجه نحو التهريجية حسب صورة هاينريش بول فى (نظرات مهرج) . ثم كانت الوجودية والبنيوية وغيرها .

فما هو موقف الشرق ؟ . لقد نقل الشرق هذه النماذج الأوروبية نقلا حرفيـــا عبر الترجمة ، بل عبر محاولة قسرية لزرعها فى التربة الشرقية فجاءت الأشجار صفراء ، لا هى بالشرقية ولا بالغربية . لقد أستقبلت الوجودية كبديل للماركسية واستقبلت البنيوية كبديل للمنهج الجدلى ، ولم نحـــاول حتى اعادة انتـــاج النموذج الأوروبى رغم أنه « لا يمكن لأى دولة اعادة أنتاج النموذج الأورو — امريكى دون تبعية كلية أو جزئيـــة » كما يقول الجزائرى دحمانى محمـــد وأمامنا نموذج اليابان بعـــد الحرب العالمية الثانية . اليابان الضائع بين خرافة عبادة

الامبراطور وبين التحديث وتقليد النموذج الأمريكى . وامامنــا نموذج الصين بعد الثورة الثقافية حيث بدأ النموذج الأمريكى هو المســيطر فى الثقافة . ونلاحظ ان المثقفين العرب يساوون باستمرار بين مرجعية مركسية ومرجعية أوروبيــة كولونيالية . نلاحظ رسم الرغبة قبــل التعامل مع الواقع ومازال الغرب يصف نفســه بأنه يعمل على تحضير « المتوحش » واستبدل هــذا المصطلح بالتخلف . ومازال الانبهــار بالنموذج الاستهلاكى الأورو ــ امريكى التحديثى وامامنا عشرات الأمثلة منها :

١ ــ تقوم مراكز الثقــافة الأورو ــ أمريكية فى باريس ولنــدن ونيويورك ومدريد باختيار ممثلى ثقافتنا وغالبا ما يتم هذا الاختيار بالغاء الجناح الثورى فى الثقافة العربيــة . ويشــجع الغرب كل من يقلده . لا كانفتاح انسانى ، بل من منظور تبعى .

٢ ــ تشجع المركزية الأورو ــ امريكة ، تيار الشكل ، أو الاتجاه التكنولوجى انطلاقا من نفى التاريخ وقتل النكهة المحلية .

٣ ــ ولدت فى الشرق خرافة التجاوز وحرق المراحل دفعة واحدة من أجل اللحاق بالغرب .

٤ ــ يقوم الغرب بتنمية المشاعر الفولكلورية الشرقية وذلك باعادة تصنيعها وتصديرها ، حيث يصبح الموروث « مودة » (أصولية حداثوية).

٥ ــ صدر الغرب لنا فكرة « الحرية المطلقة » فنفاجأ بكتاب عرب يريدون تدمير البنية السائدة التجريدية ويهربون من ذكر مثال واحد من واقعهم .

٦ ــ تقوم اوروبا وامريكا بتحويل نماذجها الثقافية (المدرسة ــ التعليم ــ البرامج) الى الشرق . ولكن مع تحديد حدود الفائدة المتوقعة بحيث لا يتطــور الوعى الوطنى الى درجــة تصبح فيها الأيديولوجيــا الأورو ــ امريكية فى خطر . وبحيث تستفيد الطبقة المتنفذة وحــدها . وتقوم بتقديم نموذج ثقافى يخــدم النمط الاستهلاكى . اى تثبيت التخلف الذى يعرفه ــ دحمانى محمد انه « سياق من التغريب الذاتى الذى يتبنى نظرة الغير » .

٧ ــ التيار الدينى السلفى الذى كان فى اوائل السبعينات برفض تصـــديق حقيقة الوصول الى القمر ويصفها بالخرافة والالحاد ، يبحث هذه الأيام عن نصوص دينية تؤكد صحة وجود امكانات الوصـــول الى القمر وباقى الحقائق العلمية .

٨ ــ المثقفون العرب المؤهلون بالأدوات والمنـــاهج الأورو ــ أمريكية منبهرون وعاجزون وتابعون . والمثقفون العرب المتعصبون ضد الغرب عاجزون عن مواجهة الغرب مواجهة انفتاحية ندية. لأنهم يفتقدون للادوات والمناهج .

٩ ــ رئيس دولة عربى يتلذذ بتبعيته ويبكى على مصير اللغـــة الفرنسية التى بدأت تتقهقر أمام الانجليزية كما قال .

فى كتاب « أصوات متعـــددة ... وعالم واحد » الذى أصـــدرته اليونسكو نجد أن تعريف الثقافة هو « مجموع انجازات الابداع الانسانى، بل كل ما أضافه الانسان الى الطبيعة » . وينتقد هـــذا الكتاب النمط الثقافى الاستهلاكى بقوله :

« الكثير من التسلية الثقافية مبتذل ونمطى لدرجة تجعله يحد من الخيال بدلا من أن يثيره » . ويقول الكتاب :

« هناك خطر آخر هو السيطرة الثقافية التى تتخذ شكل الاعتماد على نماذج مستوردة تعكس قيما وأساليب حياة غريبة وتتعرض الذاتية الثقافية للخطر من جراء التأثير الطاغى للأمم القوية على بعض الثقافات القومية واستيعابها رغم ان الأمم صاحبة هذه الثقافات الأخيرة هى ورثة ثقافات أقدم عهدا وأكثر ثراء . وحيث ان التنوع والتباين همـــا من أهم خصائص الثقافة وأقيمها فان العالم بأسره هو الخاسر من جراء هذا » . وحول مشكلة اللغات فى العالم يقول الكتاب :

« ان عدد اللغات التى تستخدم فى الاتصال الشفوى كبير يصـــل الى ٣٥٠٠ لغة . ونجد أن عدد اللغات المكتوبة ــ ٥٠٠ لغـــة فقط . وهناك ــ ١٢٥٠ لغـــة تستخدم فى الحديث فى القارة الأمريقيـــة وفى اوروبا ــ ٢٨ لغة رئيسية . وعلى الرغم من أن المنطقة العربية تستخدم من حيث المبدأ لغة واحدة ، فان اللهجات العامية تختلف اختلافا شديدا عن العربية الفصحى مع وجود لغة بربرية فى المغرب العربى . وفى أمريكا

اللاتينية لغتان رئيستان : الأسبانية والبربرية . ولكن توجد مئات من لغات ولهجات الهنود . ويوجد فى الاتحاد السوفياتى — ٨٩ لغة . وتعترف الهند ب — ١٥ لغة للاستخدام الرسمى والتعليمى فقط ، بينما يوجد بها اكثر من — ١٦٥٠ لغة ولهجة » . ويصف كتاب اليونسكو الاشكالية اللغوية على النحو التالى :

« لقد أمن الاستعمار لعدد قليل من اللغات الأوروبية فرص الانتشار عبر الكرة الأرضية . ومازالت اتجاهات تذويب وابتلاع الثقافات الصغيرة مستمرة حتى اليوم . وتعدد اللغات يمثل عوائق واضحة للاتصال وقد يعرقل التطور العلمى والتكنولوجى كما أن استخدام عدد محدود من اللغات على النطاق العالمى يؤدى الى التحيز ضد اللغات الأخرى والتى تميز لغات معينة على حساب لغات أخرى . ان ٦٠٪ من الاتصال العلمى يتم باللغة الانجليزية . وحتى فى الدول الناطقة بالفرنسية يستخدم ٧٠٪ من الباحثين المراجع الانجليزية فى ابحاثهم » .

ويؤيد الكتاب — فى بحثه عن حلول — المبدأ الأساسى أى « النظر الى جميع اللغات على انها متساوية فى المنزلة وانها ادوات اتصال » . ويضرب الكتاب مثلا وهو انه « تم بالنسبة للغة العربية تطوير نظام يطلق عليه ASV - CODAR لتوحيد الرموز واختزال عدد اشكال الحروف بما يسمح باستخدام الحروف العربية فى الآلات الكاتبة وآلات الطباعة ومعالجة المعلومات والاتصالات السلكية واللاسلكية .

ويتطرق الكتاب الى الوضعية الثقافية فى العالم فمثلا فى مجال السينما « يصل مجموع انتاج العالم اليوم من الافلام الروائية — ٣٠٠٠ فيلم فى السنة . وفى عام ١٩٧٧ تصدرت الهند انتاج العالم — ٥٥٧ فيلما — تليها اليابان — ٣٣٧ فيلما ، ثم فرنسا — ٢٢٢ فيلما ثم ايطاليا — ٦٥ فيلما . وقد ازداد عدد دور السينما وقاعات العرض فى الاتحاد السوفياتى — ٥٠٪ بصفة منتظمة خلال السنوات العشر الماضية وزاد عدد المشاهدين بنسبة — ٣٠٪ » ولاحظ الكتاب أن موسيقى البوب — POP اعادت الاعتبار للاسطوانة والكاسيت حيث يباع بليونى اسطوانة او شريط فى كل عام تستوعب اوروبا وامريكا — ٨٥٪ منها .

ويصل الكتاب الى جوهر اشكالية « المثاقفة الحداثوية » : « أن يغترب الناس بدرجة أكبر فى مجتمعهم الذى يعيشون فيه نتيجة لتوغل

وسائل الاعلام فى حياتهم : فاما ان يتوقعوا او يستجيبوا فى انفعال وبهور .. غافلين عن الأسباب الحقيقية لمشكلات المجتمع ومصادر غضبهم واحباطهم » . ويواصل الكتاب وصفه للاشكالية بالقول « ان بلدانا كثيرة فى العالم المتقدم لديها حساسية تجاه الخطر المحتمل للتأثير الخارجي وليس هذا القلق مقتصرا على الدول النامية » . وتكون النتيجة فرض نمط واحد (غزو ثقافى) : « فالأذواق الاجتماعية والثقافية للبلدان الأجنبية تنتشر على نطاق واسع وتغدو مالوفة وتحظى باعجاب الكثيرين ويقلدها الناس وقد تتخذ كمعايير للسلوك البشرى فى البلدان التى تتعرض لها » . اما الغزو الحضارى فهو « فرض راى عالمى واحد على راى آخر وينطوى على تفوق الغازى والشعور بالنقص من جانب ضحايا الغزو . وتفرض على هؤلاء قيم معينة من جانب الغازى الذى يمتلكهم ويشعر بالخوف من فقدهم » . ويتم الرد على ذلك — كما يقول الكتاب — بتشجيع الثقافة الوطنية فى طقس من الحرية . فالاتصال المتدفق من طرف واحد يسفر فى كثير من الأحيان عن تلقين سياسى ونزعة استهلاكية وانماط مفروضة من السلوك الاجتماعى » .

ان خطر « الحداثوية التكنولوجية » ، لا يقابله الا خطر دعوات انتوقع والعودة الى السلف والدعوات الشوفينية التى تطلق تحت ستار حماية الذاتية الثقافية . فعلى الرغم من ان الحداثة ساهمت فى تقريب وجهات النظر فى العالم ، الا ان الحداثة الشكلية الاستهلاكية تقتل التنوع والغنى الثقافى ففى العالم « يوجد ضيقو انق معاصرون يقترحون باسم الحداثة — كما يقول البلغارى ايفريم كارانفيلوف » — « الا تحمل شوارعنا اسماء شخصياتنا التاريخية وان تستبدل بأرقام . فيكون ذلك انسب واكثر معاصره . وحتى فى بعض قرانا كقرية فيتوشا الجميلة تحمل الشوارع ارقاما فعلا . ان الرقم غير مرتبط بشىء لأنه تجريد » . وفى الولايات المتحدة الأمريكية يقول الباحث الأمريكى ريتشارد رايت — يوجد « مافيا لتكوين الآراء . تشرف على نسبة ٩٥٪ من الاعلام . ان الدقيقة الواحدة من الاعلان فى التلفزيون الأمريكى تساوى ٧٥٪ الف دولار . وكمية الاعلانات التى يتم عرضها على صفحات المطبوعات او فى أى برنامج ، تتبع تماما البنوك والشركات فاذا ما وافقت المواقف الايديولوجية والسياسية للصحيفة هوى الراسماليين فان فى استطاعتهم أن يجعلوها تزدهر واذا لم توافق هواهم فان باستطاعتهم خنقها » .

•

وهكذا تبقى المثاقفة من وجهة نظر « عالمية التحديث » تبقى مثاقفة تحمل فى داخلها مخاطر التغريب وفرض النمط الواحد والراى الواحد .

ويبقى النص الأدبى والنقد الأدبى والمقارنة وغيرها بعيدة عن اى شرط مثالى لانفتاح مثالى خيالى ، لان البنى الايديولوجية المسيطرة هى التى تفرض وجهة نظرها النقدية الواحدة بقوتها الاقتصادية والاجتماعية والعسكرية . وليس النص الأدبى بعيدا عن هذا التغريب ، مثلما ان سيطرة لغة ما تؤثر الى حد كبير على انتشار ادبها وجعله هو النموذج. فالفرانكوفونية على سبيل المثال ليست حالة تاريخية فقط وليست حالة لغوية فقط وليست حالة ادبية فقط ، هى كل ذلك ، اضافة لكونها احتلالية ومستمرة ، رغم ما قدمته . ولم تكن القابلية لدى الطرف الآخر قابلية حرة ، بل هى نتاج عملية اخضاع . يقول محمد عابد الجابرى « الحقيقة التاريخية فى المغرب « الحديث » هى محصلة الصراع بين ثلاثة أطراف : المخزن — الرعية — الأجنبى . و « الآخر » بالنسبة لكل طرف من هذه الأطراف الثلاثة هما الطرفان الآخران » . ومما يؤكد حالة الاستمرارية للفرانكوفونية هو انه خلال ربع القرن الأخير استطاعت اللغة العربية « أن تفرض حضورها فى العالم كله . فكيف عجزت عن فرض هذا الحضور على بضعة عشر مثقفا من المغرب او الجزائر أو تونس ظلوا يصرون على التخاطب بالفرنسية » كما يتساءل المحرر الثقافى لاحدى المجلات العربية الصادرة فى باريس .

أو كما يتساءل محرر آخر عن وضعية موقف الآخر (الفرنسى) فيقول :

« يكفى الاطلاع على بريد القراء فى مجلات كبيرة مثل نوفيل أوبسر فاتور خاصة ، حتى نتحسس ونتلمس مدى الحقد المتزايد ضد كل ما هو عربى واسلامى ، حقد يجرد العرب من كل قيمة ثقافية وانسانية » .

لقد توصلنا الى ان الأدب المغربى المكتوب بالفرنسية يمثل حالتين: حالة الاندماج وحالة التضاد . ومازال التلذذ باللغة الفرنسية قائما لدى بعض الكتاب تحت حجج كثيرة : التاريخى منها مقبول والمستمر منها تبريرى براغماتى فى الغالب .

وليست الكتابة بالفرنسية او الانجليزية هى المشكلة ، لكن المشكلة هى التلذذ بالتبعية . واستفادة الأدب المغربى (الجزائر ، تونس ، المغرب) من التقاليد الفنية للأدب الفرنسى أمر طبيعى ، كذلك

الاستفادة من التقاليد الديمقراطية الفرنسية أمر مشروع ، لكن الاصرار على تبرير التلذذ بالتبعية والشكوى منها ى ذات الوقت هو المرفوض .

ومن جهة اخرى يمكننا أن نتبنى التقسيم التالى للأدب المغربى المكتوب بالفرنسية :

١ — المرحلة الأولى يمكن اعتبارها اثنوغرافية مثل : سبحة العنبر — ١٩٤٩ للمغربى احمد الصفريوى .. وابن الفقير — ١٩٥٠ لمولود فرعون . والدار الكبيرة لمحمد ديب وهذه الأعمال تجسد الواقع التقليدى .

٢ — مرحلة الحديث عن بطولات المحاربين : الشقاء فى خطر — ١٩٥٦ لمالك حداد وصبحية شعبى لجان سيناك . والجزائر عاصمتها الجزائر — ١٩٦٣ لاناعزيكى وفى الرواية : الأفيون والعصا ١٩٦٥ وسبات العادل لمولود معمرى ومن يتذكر البحر — ١٩٦٢ لمحمد ديب .

٣ — تيار يرتبط بتحليل الصراعات الداخلية التى يثيرها البحث عن هوية ومن اجل تخطى التفرقة الناتجة عن الاحتكاك باوروبا الاستعمارية : نجمة — ١٩٥٦ لكاتب ياسين — الماضى البسيط — ١٩٥٤ لادريس شرايبى — تمثال الملح — ١٩٦٦ لالبير ميمى .

٤ — تيار التردد والتساؤل عن مستقبل الجزائر المترددة بين الاغراء المسموم للغرب وبين ماثورات الشرق العربى المسلم : الله فى مملكة البرابرة — ١٩٧٠ لمحمد ديب ورقصة الملك — ١٩٧٢ لمحمد ديب ايضا .

هذا هو الوضع التاريخى ، فماذا تقول الثمانينات ؟ !

انعقدت القمة الفرانكوفونية فى باريس — شباط ، ١٩٨٦ ، لدراسة وضع اللغة الفرنسية فى العالم ، وشاركت فيها دول عربية . ولغة الأرقام تقول : وصلت اللغة الفرنسية الى حوالى — ٣٨٠ مليون نسمة اى ما يعادل ٨٫٠٪ من سكان الكرة الأرضية . وفى سنة ١٩٨٠ وعلى صفحات — ٩٠٠ مجلة فى العالم ، ظهرت ١٢ ٪ من مقالاتها بالفرنسية وفى سنة ١٩٨٤ هبطت النسبة الى ٧ ٪ . وتقول الأرقام ايضا ان مكانة الفرنسية هى الثالثة بعد الولايات المتحدة واليابان وان — ٣٩ دولة تنطق بالفرنسية (كليا أو جزئيا) وانه يوجد فى العالم —

٣٥٠٠ تعاونية مع — ١٦٠ مؤسسة ومركز ثقافى و ٤٥٢ محطة لتعليم الفرنسية . وتشير مجلة — لوبوان الفرنسية الى الجزائرين المرتابين من الاستعمار الجـديد الذين « رفضوا الاشتراك فى وكالة التعـاون الثقافى والتقنى لانهم لا يعتبرون الفرانكوفونية ملكا لأحد ولا عاصمة لها رغم ان مقر الوكالة فى باريس ولغتها لا تمثل الا اداة تواصل فقط » .

ومن جهة أخرى يقال ان جبران خليل جبران هو الأكثر توزيعا حتى فى ترجمته الفرنسية قياسا على الكتاب العرب بالفرنسية . فجبران هو « أول كاتب عربى يقدم فى هذا القرن على الكتابة الأدبية بلغة أجنبية — الانجليزية . وكتاب « النبى » يحتل المرتبة الثالثة فى المبيعات فى الولايات المتحدة منذ عشرات السنين وقد بيعت منه حتى الآن اكثر من مليون ونصف المليون نسخة فى أمريكا وحدها . ولكن نفس الكتاب هو الأكثر مبيعا فى فرنسا بين الكتب العربية المترجمة للفرنسية أو التى وضعها كتاب عرب فرانكوفونيون بالفرنسية مباشرة حيث شارفت مبيعات هذا الكتاب على نصف مليون نسخة » . وفى عام ١٩٨٥ صدرت — ٢٠٤ روايات فى فرنسا من بينها عشر روايات لكتاب عرب . ويتصدر الجزائرى محمد ديب قائمة هؤلاء الأدباء بمبيعاته القوية فى فرنسا وخارجها . ويلاحظ ايضا نهاية ادب الحرب وبداية « ادب المهاجرين » . كما يلاحظ أن الروايات العربية المترجمة الى الفرنسية تعرف نجاحا أقل على مستوى الانتشار من الروايات المكتوبة بالفرنسية لأدباء عرب . ويقول صاحب احدى المكتبات الكبرى فى الحى اللاتينى :

« كل كتاب مطبوع يباع فى نهاية الأمر فى هذا الشهر او فى السنة القادمة ، وهناك فى فرنسا مؤسسة طباعية تقوم بشراء الكتب التى لا تباع بالكيلو ثم لا تلبث أن تعرضها للبيع بأسعار رخيصة جدا فى عدد من المكتبات » .

وفى دراسة احصائية لبرنامج المؤتمر الحادى عشر للرابطة الدولية الذى انعقد فى باريس — اغسطس ، ١٩٨٥ ، نقرأ الاحصاءات التالية:

١ — عدد المحاضرين حسب اللغات المستعملة :

الفرنسية — ٢٨٦ — الانجليزية — ٢٤٠ ، الاسبانية — ٥

٢ — نسبة عدد رؤساء الجلسات : العالم الصناعى — ٨٠٪ ، العالم الثالث — ٢٠٪ (٥)

٣ ــ الترتيب العددى لمشاركة الدول (المراتب الأربعة الاولى) .

اليوم الأول : فرنسا ــ امريكا ــ كندا ــ المانيا الديمقراطية .
اليوم الثانى : فرنسا ــ امريكا ــ هنغاريا ــ تشيكوسلوفاكيا .
اليوم الثالث : فرنسا ــ امريكا ــ يوغسلافيا ــ هنغاريا .
اليوم الرابع : امريكا ــ فرنسا ــ « اسرائيل » وكندا ــ دول اخــرى .

٤ ــ الترتيب العددى لرؤساء الجلسات :

١ ــ فرنسا ــ امريكا ــ هنغاريا والمانيا الاتحادية ــ دول اخرى .

٢ ــ فرنسا ــ امريكا ــ النمسا ــ دول اخرى .

٣ ــ فرنسا ــ امريكا ــ بريطانيا ــ المانيا الديمقراطية والمانيا الاتحادية وايطاليا وبولونيا .

٤ ــ فرنسا ــ امريكا ــ كندا ــ يوغوسلافيا وبولونيا .

٥ ــ فرنسا ــ امريكا ــ بلجيكا ويوغوسلافيا ــ دول اخرى .

٥ ــ شاركت البلدان العربيــة التالية : مصر ــ الجزائر ــ فلسطين ــ لبنان ــ العراق ــ سوريا .

❋ ❋ ❋

فى سنة ١٧٨٥ ظهر كتاب فى علم الجمال هــو كتاب « الفنون الجميلة وقد ردت الى أصل واحد » للراهب باتو ، فالمحاكاة هى محاكاة الطبيعة الجميلة . وفى سنة ١٧٨٥ ظهر عنوان آخر كصدى للاول : محاولة لضم الفنون الجميلة والعلوم تحت مفهوم الاكتفاء الذاتى لكارل موريتز يرمى فيه من جديد الى ضم الفنون الجميلة حول مفهوم الجمال كاكتفاء ذاتى « ان الجمال الحق كل مكتف بذاته » . والأدب على حد قول ــ نوفاليس « تعبير من اجل التعبير » .

لقد نشأ الأدب المقارن بين اثرين : ١ ــ الأثر الايــديولوجى : عالمية القرن الثامن عشر التى تبلورت مع فكر فلسفة التنوير ٢ ــ الأثر العالمى : المناخ الذى ساد فرنسا فى الربع الأول من القرن التاسع عشر حيث كانت مناهج العلوم هى النموذج بالنسبة للادب .

وقد دعا جان جاك امبير الى « أدب مقارن لجميع القصائد » : حيث ستخرج فلســفة الأداب والفنون عن الفلســفة والتاريخ لتكون وظيفتها دراسة طبيعة الجمال » . ولهذا ظل الأدب المقارن يتارجح بين محاولة تقليد دقة العلوم وبين الأيديولوجيا ونحولاتها المتنوعة والمتصارعة وبين اعتبار الأدب الأوروبى هو النموذج وهو الذى يجمع « ســلسلة الروائع » وحده . الصراع كان آنذاك بين مركزية فرنســية ومركزية اوروبية عامة . ولم تكن « أدب » قد اتضحت ، « ان كلمة ادب بمعناها الحالى كلمة حديثة العهد ولا تتجاوز بداياتها التحديدية القرن التاسع عشر » كما يقول تس — تودوروف ويتساءل : « من يجرؤ بعــد على التمييز النهائى بين ما هو ادب وما ليس كذلك ، أمام تنوع الكتابات التى نميل الى أن ننسبها اليه وفق منظورات شديدة التباين ؟ !! » .

لقــد قال الهنغــارى — توكى — أن « حــــدود العالم قــد اتسعت لتشمل الشعوب كلها والآداب جميعها وان على المثقف المعاصر ان يعى هذه الحقيقة كما ينبغى الا يقلص الأدب أو مفهومه فى الاعمال التى نسمى الروائع » .

كما يرى — اتيامبل ان الفكرة الجــوهرية للادب المقـــارن هى « اكتشاف الثوابت التى تجمع بين آداب العالم اجمع والفرق بينها وبين المتغيرات التى تخص كل ادب من الآداب » . بينمـــا نرى رؤية جرامشى للثقافة تربط قضية التأثر بوجــود ثقافة مهيمنة — اى اقوى — لطبقــة او مجموعة او بلد ، تؤثر فى ثقافة أضــعف منها » ويرد جرامشى سبب هذه الهيمنة الى ظروف البنية التحتية . فى حين يرى — ميشــيل فوكو مسألة تحليل « القول » او «الخطاب» حيث يرى أن وراء القول المكتوب المقروء — بنية ايديولوجية تحكم النص ، بحيث تتيح لنا معرفة هــذه البنية الباطنية وتحليلها معرفة حقيقة النص الظاهر .

أما دراسات مدرسة « اسكس » فى انجلترا لمــا تسميه — ثقافة التقاطع Cross cultare التى اخذت « القول الاستعمارى » عن الآخر من ناحية .. وآداب العالم الثالث من الناحية الأخرى بوصفه موضوعا من موضوعات الدراسة . فى حين نجد « الايديولوجية البنائية » تسود اوروبا وامريكا حيث اكتشــفوا ان للنص الادبى بنية ايديولوجيــــة لا يمكن فصلها عن المجتمع والمؤلف . ويورى لوتمان السوفياتى يرى ان مادة النص الادبى — اى اللغة — ليست مادة بلا حياة ، اى ان لهــذه المــادة تاريخا ودلالات . فالادب مرتبط بالمجتمع ارتباطا عضويا . فى حين

ترى السيميوطيقا — كريســتيفا ولوتمان — ان النص علامة او دلالة لمــا حوله من اشياء اخرى طبيعية او اجتماعية او فكرية .

ان « الاحساس بالعالم » اصبح حقيقة واقعية منــذ مطلع القرن العشرين ، لكن هذا الادراك ظل يدور حول ذاته ، حتى بــدات مرحلة « رؤية العالم » ، حينئذ تدفق سيل الاجتهاد ، رينيه ويلك يقترح مذهب المنظور الذى « يقر بوجود شعر واحد ، ادب واحد ، قابل للمقــارنة فى كل العصور . متقدم ، متغير ، ملىء بالامكانات . فليس الأدب نسقا مطردا من اعمال فريدة لا يوجد بينها شىء مشترك ولا سلسلة من اعمال تحيطها دورتا الزمان الكلاسيكية والرومانسية ، كما ان عالمنا ليس هذا « العالم المغلق » على التماثل وعــدم التعدد حسب ما وضــعت مثاله الكلاسيكية الاولى . فالاطلاقية والنسبية زائفتان » كما يقول .

ويطرح — تودوروف « مفهوم الخطاب » المتعدد كمنظومة اجناس. واجناس الخطاب تعتمد على المــادة اللغوية وعلى الايديولوجيا السائدة فى المجتمع .

فى حين نجد ان — لوسيان غولدمان يطرح مفهوم « رؤية العالم » على النحو التالى :

١ — ان رؤية العالم هو نظام التفكير الذى يفرض نفسه فى ظروف معينة على مجموعة من الناس الموجودين فى ظروف اقتصادية واجتماعية متماثلة اى على بعض الطبقات الاجتماعية . فالادب والفلسفة هما فى مستويات مختلفة « تعبيران عن رؤية العالم وان الرؤى للعــالم ليست وقائع فردية ولكن وقائع اجتماعية . فمفهوم الرؤية للعالم يحيــل الى حقيقة اجتماعية وتاريخية ترتبط بظاهرة الوعى الجمعى » ويرى غولدمان ان الرؤية للعالم «هى وجهة نظر متماسكة وموحدة حول مجموع الوقائع. انه نادرا ما يكون فكر الأفراد متماسكا وموحدا » .

٢ — الفنان يحدد عمله برؤيته للعالم . وسيكون فنه اريستقراطيا برجوازيا اوبروليتاريا بمقدار ماتكون هذه الرؤية اريستقراطية برجوازية او بروليتارية . وذلك يقصى كل نية مقصودة للتعليم او الدعاوة . يقول لوكاتش « لا يمكن ان تطرح المشاكل على الأشياء بل على العلاقات فيما بينها فقط » .

٣ — يميز — غولدمان — بين مجموعات مثل : العائلة ، المجموعات المهنية ، الثقافية ... الخ ، فهى سلوكات جماعة موجهة نحو بلورة بعض المواقف داخل بنية اجتماعية معينة . ويسمى غولدمان الوعى الجماعى الذى يطابقها وعيا ايديولوجيا — اما المجموعات الاجتماعية المتميزة حيث يكون الوعى والشعور والتصرف موجها نحو اعادة تنظيم كلى وشامل لكل العلاقات الانسانية والعلاقات بين الانسان والطبيعة أو موجها نحو المحافظة الشاملة عنى البنية الاجتماعية القائمة . وهذه الرؤية الكلية للعلاقات الانسانية وعلاقات الناس مع الكون — يجعلنا نميزها عن نمط الوعى الجمعى (الايديولوجى) ويجعلنا نسميها « الرؤية للعالم » .

٤ — يربط غولدمان بين الرؤية للعالم وبين البنيات المقولية (بنيات غير واعية) باعتبارها البنية الذهنية التى ينطلق منها ذلك السلوك وذاك الفكر . لأن البنيات المقولية التى تتحكم ليست واعية ولا غير واعية ومعنى هذا ان الرؤية للعالم جزء اساسى من الممارسة الانسانية . لأن من خصائص التصرفات الانسانية : الطابع الدينامى والميل نحو تعديل وتحويل البنية التى ينتمى اليها وتطويرها.

٥ — يقول غولدمان : « كل رؤية للعالم لها طابع وظيفى بالنسبة لبعض المجموعات الاجتماعية المتميزة والتى تقدم ذاتها كوسيلة لمساعدة هذه الجماعات على الحياة والسيطرة على المشاكل التى تطرحها عليهم علاقاتهم بالجماعة الاجتماعية الاخرى وعلاقتهم بالطبيعة .

٦ — يقدم — نمذجة أولية لرؤى العالم :
رؤية فردية (عقلانية او تجريبية) —— رؤية ماساويه —— رؤيه جدليــة .

* * *

وهكذا نصل الى خلاصة تقول :

اولا : مازال مفهوم « المثاقفة » مفهوما لصالح طرف واحد هــو المركزية الأورو — امريكية . وهى تعنى وجــود طرف اعلى ينفتح على طرف ادنى ويرفعه ثقافيا وحضاريا .

ومازال الطرف الآخر يعتبر النموذج الأوروبى هو الاعلى وهو ينتقده فى نفس الوقت .

ثانيا : ظهرت فى الآونة الأخيرة اصوات اوروبية تطالب — نظريا — بالانفتاح على الثقافات الأخرى الموحدة من وجهة نظرها (الشرقية — السلافية — الافريقية — الصينية) • ولكن التطبيق ظل منعدما •

ثالثا : هناك نمو واضح لعالمية القرن العشرين بسبب وسائل الاتصال الحديثة ، لكن هذه « العالمية الحداثية » اعطت امتيازات جديدة لسيطرة ما يسمى باللغات الحية ومركزة الفوائد الحداثوية فى آداب هذه اللغات مع استمرار اعتبار الآداب واللغات الأخرى .. هامشية •

رابعا . جرت محاولة توحيدية للاحساس بالعالم ورؤية العالم من خلال النظر الى « البنية » على انها « عالمية » من خلال التركيز على الشكل ، كذلك جرت محاولة اخرى من خلال جمع فروع الأدب ضمن نظرية عالمية لأدب العالم •

خامسا : ظلت ممارسة « التلذذ بالتبعية » للنموذج الأوروبى تأخذ اشكالا متعددة ومتنوعة ومتناقضة • فاصبح « الانفتاح » غزوا والغزو انفتاحا •

مراجع

١ — اليونسكو : أصوات متعددة وعالم واحد : الاتصال والمجتمع : اليوم وغدا — منشورات الشركة الوطنية للنشر والتوزيع — الجزائر ، ١٩٨١ .

٢ — انور عبد الملك : تغيير العالم — منشورات عالم المعرفة — الكويت ، ١٩٨٥ .

٣ — لوسيان غولدمان : المادية الديالكتيكية وتاريخ الأدب والفلسفة — ترجمة نادر ذكرى دار الحداثة ، بيروت ، ١٩٨١ .

٤ — رينيه ويلك وأوستن وارين : نظرية الادب — ترجمة محى الدين صبحى مراجعة : حسام الخطيب . منشورات المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٨١ .

٥ — ادوارد سعيد : الاستشراق : المعرفة ، السلطة ، الانشاء ، ترجمة كمال ابو ديب • منشورات مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ١٩٨١ .

٦ — محمد عابد الجابرى : تطور الانتلجنسيا المغربية : الاصالة والتحديث فى المغرب — بحث فى كتاب « الانتلجنسيا » فى المغرب العربى لمجموعة من الباحثين — باشراف عبد القادر جغلول ، دار الحداثة ، بيروت .

٧ ـ دحمانى محمد : تغريب العالم الثالث : الخرافات والحقائق ـ ترجمة دمرى احمد ـ منشورات ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ١٩٨٥ .

٨ ـ عمار بلحسن : الادب والايديولوجيا ـ المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر، ١٩٨٤ .

٩ ـ عبد الكريم طبيش : المؤتمر الحادى عشر للرابطة الدولية للادب المقارن ـ دراسة احصائية ـ بحث قدم لجامعة قسنطينة ـ باشراف : عز الدين المناصرة .

١٠ ـ امينة رشيد : وضع الأدب المقارن فى الدراسات المعاصرة ـ مجلة فصول ـ م ـ ٣ ـ ع ـ ٣ ابريل ، مايو ، يونية ، ١٩٨٣ ، القاهرة .

١١ ـ الطائع الحداوى : مفهوم رؤية العالم عند لوسيان غولدمان ـ مجلة « دراسات عربية » ـ عدد ـ ١٢ ، ١٩٨٥ ، بيروت .

١٢ ـ شربل داغر : جبران يهزم الكتاب العرب بالفرنسية ـ مجلة «كل العرب»ـ باريس ـ اكتوبر ، ١٩٨٥ .

١٣ ـ تس . تودوروف : مفهوم الادب ـ ترجمة عبد السلام بن عبد العالى ـ دراسات عربية ، عدد ـ ٣ ، ١٩٨٥ .

١٤ ـ (المحرر الثقافى) : مجلة اليوم السابع ـ ١٩٨٦/٤/٢١ ، باريس .

١٥ ـ ايفريم كارانفيلوف : الجذور والعجلات وضيق الافق المعاصر ـ ترجمة ميخائيل عيد مجلة « الهدف » الفلسطينية ـ ١٩٨٤/١٠/٢٢

١٦ ـ عبد القادر ياسين حسين : المافيا تصنع الآراء ـ مجلة « فلسطين الثورة » ـ ١٩٨٦/٣/٢٢ .

١٧ ـ ليونيد اندرييف : ادب اوروبا الغربية ـ القرن العشرون ـ ترجمة مجلة « الحرية » الفلسطينية ١٩٨٥/٨/١٨ .

١٨ ـ صبرى حافظ : ندوة الحوار العربى الاوروبى ـ مجلة « فصول » ـ م ـ ٣ ـ ع ـ ٣ ، ١٩٨٣ .

١٩ ـ هادى العلوى : الحضارة الصينية وتفاعلها مع الحضارة العربية ـ تلخيص ـ فايز العراقى ، مجلة « الحرية » ـ ١٩٨٥/١٢/١ .

٢٠ — خوان فرى : ماتدين به الثقافة لعرب اسبانيا — عرض عيسى مخلوف — اليوم السابع — ١٩٨٦/٤/٧ .

٢١ — صحيفة « النصر » : أدب المغرب العــربى المكتوب بالفرنســية — (قسنطينة ، الجزائر) ١٩٨٦/١/٨ .

٢٢ — نزيهة زاوى درار : الفرنسيون قلقون على لغتهم — صحيفة « اضواء » الجزائرية ١٩٨٦/٣/١٥ .

٢٣ — عز الدين المناصرة : فى نظرية المثاقفــة : الفرانكوفونية — التنجلز — النامرك — مجلة « الحرية » ١٩٨٦/١/٢٦ : حددنا فى هذه الدراسة مفهوم « المثاقفة » وأشكالها من الناحية النظرية كعلاقة طوعية أو اجبارية بين طرفين او عدة أطراف .

فى العــدد القادم

ملف عن الحركة الأدبية فى

ســوهاج

نحـــو :

علـــم للعـــروض المقـــارن

د. سـيد البحـراوى

اطـار عـام

علم العروض هو العلم الذى يهتم بدراسة الظاهرة الايقاعية فى شعر لغة محددة ، أو أمة معينة · ولا يعنى هذا تطابق مفاهيم أعاريض اللغات المختلفة ، أو علوم العروض فى اللغات المختلفة ، بسبب اختلاف عنـاصر الظاهرة الايقاعية التى يدرسها كل علم ، الاتفاق أو التطابق قائم بشأن الاختصاص ، وبشأن ماهية الظاهرة الايقاعية ذاتها كتكرار منتظم لظاهرة صوتية محددة فى انساق محددة · ومع ذلك فانه يصعب القول بان علما مقارنا للعروض قد وجد حتى الآن ، بدليل النداء الذى اطلقه ايتيامبل فى كتابه « المقارنة ليست عقلنة » للاهتمام بدراسة الوزنيات Metrique والعروض المقارن (١) · غير أن هذا لا يعنى غياب الدراسات التى تدخل فى اختصاص هذا العلم المقارن من أوسع الأبواب ، منها ما يشير اليه ايتيامبل نفسه ، ومنها بعض الدراسات المنشورة طبعات حديثة نسبيا (فى النصف الثانى من القرن العشرين)(٢) ، ومنها بعض العناوين التى وجدناها من تاريخ مبكر مثل دراستى سكوبا Scoppa عن العروض الفرنسى والايطالى والاعاريض العالمية (١٨١٤ ـ ١٨١٦)(٣) ، ودراسة ودموس بروخت عن العروض الفرنسى والانجليزى (١٩٠٥)(٤) ·

ان معظم هذه الدراسات ـ كما هو واضح ـ قد اهتمت بدراسـة عنصر ايقاعى أو ظاهرة ايقاعية عامة ، دراسة تطبيقية مقارنة بين أدبين أو لغتين ، ولم نعثر ـ فيما نعرف ـ على دراسة تسعى لأن تضـع اطارا نظريا ومنهجيا عاما لعلم العروض المقارن ، سوى مقالة سريعة لجريح لا درير بعنوان « المنهج المقارن فى دراسة العروض » (١٩٥٨)(٥) والتى تقدم فيها بعض الملاحظات العامة المفيدة ولكن السريعة فى ذات الوقت بشأن مفهوم المقارنة ، وخصوصية بعض الاعاريض العالمية ·

اما فى اللغة العربية فلم نر ما يدخل فى نطاق هذا المشروع النظرى سوى فصل من كتاب الدكتور كمال ابو ديب « فى البنية الايقاعية للشعر العربى » وهو الفصل الثالث المعنون بـ « مقدمة لعلم الايقاع المقارن »(٦) وفيه يسعى أبو ديب لاقامة هذا العلم على اساس نموذج للتشكلات الايقاعية فى الشعر العربى ، يوضحه بقوله : ص ١٣٢ : « فى الفصل الأول من البحث قام هذا الكاتب بتركيب نموذج نظرى للتشكيلات الايقاعية التى تتخذ النواتين (ـ ـ ٥) (ـ ٥) أساسا لها ، وقد ظهرت هنـــاك طبيعة الانساق الايقاعية الممكنة ، بعد أن تتشكل من النواتين الوحدتان الايقاعيتان (علن ـ فا) (فا ـ علن) · وقد تضمن النموذج الناتج فى تركيبه بذورا لتنمية نموذج أكثر شمولا فى امكان انسحابه على الانظمة الممكنة عالميا · والغرض ، هنا ، أن يطور النموذج السابق ليتخذ صيغة نموذج رياضى ·· قد لا يقتصر صدقه على الشعر العربى ، بل تصبح له القدرة على الامتداد ليكون انسانيا عاما » ·

ويتم تطوير النموذج على أساس السماح بزيادة عدد مرات ورود أى من العنصرين ، ولكنه يبقى فى اطار المزدوجة أو الثنائية التى يرمز لها بـ (S-I) أو (L-S) · والملاحظة الواضحة هنا أن المؤلف ينطلق من نموذج نظرى رآه منطبقا على ايقاع الشعر العربى ، ويسعى لتعميمه على بقية الاعاريض · فيرى أن الايقاعين الانجليزى واليونـانى ينطبق عليهما هذا النموذج ، ولكنه يشـــير ـ هو نفســـه فى صفحات ١٨٣ ـ ١٨٦ الى أن هناك اعاريض لا تعتمد هذا النموذج مثل الالمـانى والفرنسى واليابانى ، التى تعتمد على تكرار نوع معين من المقاطع اى عدد من المرات دون اهتمام بما يشكله من انساق ، كما انه يضطرب فى بعض المواقع كما هو الحال بشأن الايقاع الالمـانى فينسبه الى النموذج الأول مرة والى الثانى مرة اخرى (ص ١٨٣) ·

وليس همنا هنا صحة نموذج ابى ديب النظرى أو خطئه ـ بشأن ايقاع الشعر العربى ، فقد سبق أن ناقشناه فى موضع آخر (٧) · ولكن ما يهمنا هو اظهار الحجم الحقيقى من الفائدة التى يقدمها هذا الفصل لعلم العروض المقارن · وتقديرنا أن الفائدة الاساسية فيه احتمالية غير متحققة بالفعل ، حيث تتيح امكانية التفكير فى بعض أوجه الشبه بين بعض الاعاريض من حيث نوعها (كمى / كيفى) وانساقها · اما فيما عدا ذلك ، فان الفصل لا يعتبر ـ حقا ـ مقدمة منهجية لعلم الايقاع المقارن (ولنلاحظ أن الايقاع ليس علما وانما هو ظاهرة يدرسها علم العروض) ، لانه طمح

الى تعميم كبير وسريع ، ليس مجاله المقدمة التى يفترض أن تؤسس منهجا نظريا واطارا عاما · وهذا ما نسعى هذه الدراسة الى تحقيق جزء منـــه ·

اننا لا نسعى هنا الى تقديم دراسة تفصيلية معمقة ، بقدر ما نسعى الى رسم اطار تجريدى عام للاسس المنهجية والقضايا التى ترى انهـا يمكن أن تندرج فى مهام عمل علم العروض المقارن ·

- ١ -

يقوم الاساس المنهجى المتين لدراسة الايقاع ، ومن ثم لدراسة علم العروض المقارن ، على الاعتراف بحقيقة أولية ضرورية ، هى أن لغة الشعر لبست سوى اعادة تنظيم للغة العادية · ان الشاعر لا يخلق لغة جـديدة ولا يخترع لغة خاصة به حين يكتب قصيدة ، هو يستخدم نفس اللغة العادية بامكانياتها المختلفة ، على المستويات الصوتية والمعجمية والنحوية والدلالية ، فقط يعيد تنظيمها ووضعها فى انســـاق جديدة خاصة بـه وبتجربته وبطبيعة الفن الذى يبدعه ، لكى تؤدى غرضا ، ليس هو على كل حال غرض اللغة العادية ، وان لم يكن متناقضا معه ·

على هذا الاساس ، نستطيع القول بان الايقاع ، الذى هو نسق من الاصوات المتكررة بطريقة أو طرق معينة ، ليس الا تنظيما لاصوات اللغة أو بمعنى ادق اعادة تنظيم النظام الصوتى للغة العادية ، ومع أن الصوت اللغوى أو الفونيم هو الوحدة الصوتية المعتمدة فى الدراســـات الحديثة ، الا أن هذه الدراسات تدرس هذه الوحدة من ثلاث زوايا رئيسية هى التى تحدد علامح هذا الصوت أو الفونيم · وهذه الزوايا هى : ؟

١ ـ علو الصوت Laudness وهو يقابل اتساع الموجة الصوتية Amplitude الذى ينتج عن قوة الجهد المبذول فى اخراج هـذه الموجـة ومعنى العلو هو زيادة علو الصوت كلما زاد اتساع الموجة التى تحمله وعلى هذا الاساس الفيزيقى تتحدد مجموعة من الخصائص الفوتولوجية للصوت هى : طـوله أو قصره (أى مـــداه الزمنى Duration) قوة اسماعه أو ضعفها ، جهره أو همسه ، نبره أو عدم نبره Stress

٢ ـ درجة الصوت Pitch ، وهذه تقابل ترد Frequcrcy الصوت أى عدد الذبذبات التى ينتجها الجزئى فى الثانية · وهذه الخاصة هى التى تحدد نغمة الصوت (Tone) عالية كانت أم هابطة ام متوسطة ·

٣ ـ نوع الصـوت Timbre • وهـذا ناتج عن نوع الموجات البسيطة المكونة للموجة المركبة حاملة الصوت • ويتحكم فى هذا النوع اختلاف أعضاء النطق بين الاطفال والبالغين أو بين الرجال والنساء .. الخ (٨) •

واذا اهملنا هذا الملمح الاخير باعتباره مسالة لا تخص الصـوت اللغوى ذاته ، وانما تختلف باختلاف المتحدث ، وان كان لها اثرها الهام فى الشعر الشفاهى وفى انشاء الشعر .. ، تبقى لدينا ثلاثة ملامح أساسية اتفق على انها هى الملامح التى تكون ـ اذا انتظمت ـ عناصر النظـــام الايقاعى وهى أن المدى الزمنى ، ويقاس بالمقاطع ، والنبر ، ثم التنغيم الذى هو نتاج توالى نغمات الاصوات المختلفة (٩) •

ان هذه العناصر الثلاثة نتاج للخصائص الفيزيقية فى كل صوت لغوى ، فى أى لغة بشرية • ولكن بعض اللغات تركز ـ لأسباب اجتماعية تاريخية بيئية ـ على عنصر منها وبعض اللغات تركز على عنصر آخـر وهكذا ، سواء فى اللغة العادية أو فى لغة الشعر • وهذا التركيز لا يظل ثابتا طوال الوقت ، بل يمكن أن ينتقل من عنصر الى آخر (١٠) ، تبعا لمؤثرات داخلية أو خارجية معينة ، سوف نشير اليها تفصيلا فيما بعد • ومن المهم أن يكون واضحا أن التركيز على عنصر محدد فى الصوت اللغوى ـ فى لغة محددة لا ينفى وجود وفعالية العناصر الاخرى فى ذات الوقت ، وان توارت أو قلت درجة فعاليتها عن العنصر المركزى أو الأساسى •

على هذا الأساس ، نستطيع ـ تبعا للوتز Lotz أن نقدم هذه اللائحة التى تبين الانماط الاساسية لايقاع الشعر فى اللغات العالمية (١١) •

الانماط الوزنية

ا ـ بسيط

العنصر الوزنى البارز : المقطعية

الوحدة الوزنية : المقطع

الانتظام العددى : العدد

مثال : الشعر الشعبى المجرى

ب ـ مركب

العنصر الوزنى البارز : المقطعية والعناصر الايقاعية *

الوحدة الوزنية : وحدات دنيا (bases)**

الانتظام العددى : العدد والوضع

ا ـ نغمى : محدد الشيوع (التردد)

اصناف الوحدات : ١ ـ مطرد ***

٢ ـ متغير

(المثال : الصينى)

ب ـ الدينامى : محدد الطاقة

اصناف الوحدات : ١ ـ ثقيل

٢ ـ خفيف

المثال (الانجليزى والالمانى)

ج ـ الزمنى : محدد زمنيا

اصناف الوحدات : ١ ـ طويل

٢ ـ قصير

(المثال : الاغريقى والعربى)

(*) المقصود المعنى اللغوى المعاصر لمصطلح Prosody والذى يشمل عناصر مثل التنغيم والنبر .

(**) يسمى المؤلف وحدات دنيا أو bases « الانماط المختلفة من المواد المقطعية » .

(***) ترجمة د Even

ان هذا التصنيف الذى لا يحطم القسمة الثنائية للايقاعات : كمى / كيفى ، يمكن ان يكون أساسا صالحا لدراسة مقارنة لعناصر الايقاع فى اشعار العالم ، سواء التى تنتمى منها الى نمط واحد او التى تختلف انماطها ، لأن الدراسة المقارنة لا تسعى فحسب الى اظهار اوجه الشبه بل ايضا أوجه الخلاف • كذلك فان العوامل المؤثرة فى بروز نمط ايقاعى معين فى شعر لغة معينة فى فترة معينة او فى فترات مختلفة ، يمكن ان تكون مجالا مثيرا لدراسة مقارنة أكثر عمقا ، قد تكشف عن أن هناك عوامل موحدة أو متشابهة ، كانت وراء سيطرة نمط ايقاعى معين فى مرحلة مختلفة • كذلك فان مجال تاثير اشعار معينة على اشعار اخرى ايقاعيا ، يمكن أن يكون مجالا ثالثا هاما • وفى هذا السياق نود أن نشير الى انه من خلال دراستنا للاشكال الايقاعية الثلاثة المعروفة فى الشعر العربى : الموحد الوزن والقافية ، والمقطوعى ، والحر (١٢) ، استطعنا أن نستنتج أن عنصر المدى الزمنى كان هو الغالب فى الشكل الأول كما يشير معظم الدارسين ، وكما اثبتت — أخيرا — مخطوطة للاخفش الاوسط اكتشفناها ونشرناها (١٣) • غير انه مع الشكلين الأخيرين وخاصة الشعر لاحظنا تراجع للهيمنة للكمية على الشعر العربى لصالح الكيف ، ولكن ليس الكيف النبرى كما يذهب البعض ، وانما التنغيمى (١٤) •

ولا شك أن الشعر الحر قد نشأ — فى الأدب العربى — نتيجة لتفاعلات اجتماعية وبذور داخلية فى الشعر العربى ذاته ، غير أن تاثير الشعر الأجنبى على هذا الشعر أمر لا يمكن انكاره • كما سنحاول ان نشير فيما بعد •

- ٢ -

تنظيم العناصر الايقاعية التى أشرنا اليها فى الفقرة السابقة فى وحدات اكبر هى التفعيلة أو القدم (Pied - Foot) • وهذه الوحدة — التفعيلة تنتظم — عبر التكرار فى وحدات أكبر هى البيت الذى يعتبر الوحدة الاساسية فى الوزن • وما قلناه سابقا عن أنواع الايقاع او انماطه كان المقصود به اساسا الوزن • ولكن هذا لا يعنى أن الوزن هو الظاهرة الايقاعية الوحيدة ، فهناك ظواهر ايقاعية اخرى لا تقل أهمية عن الوزن ، وان كانت أقل ثباتا منه • ومن هذه الظواهر : القافية ، والتماثل ، والتجانس واللازمة • ويرتبط بها — وخاصة باتفاقية ظواهر ايقاعية اخرى هامة سنشير اليها تفصيلا •

ان هذه الظواهر الايقاعية جميعا هى مجال للدراسة المقارنة دون جدال ، لانها اشكال من التنظيم الصوتى ـ اللغوى ، الناتجة عن طبيعة تكوين العقل الانسانى ، والمجتمع البشرى بعناصره الثابتة وعناصره المتغيرة ايضا • ولقد اشرنا من قبل الى الوحدة والتنوع فى مجال الانماط الايقاعية او الوزنية ، كما اننا سنشير الى مفهوم الانتظام بالمعنى الجدلى ، فيما يخص العناصر المختلفة فى الايقاع ، ونود هنا ان نشير الى مصطلح يدخل فى هذا السياق ـ فيما يختص بالتفعيلة وبالبيت اى بالوزن ، وهذا المصطلح هو مصطلح الاستبدال Supstitution • وهو يعنى استبدال قدم من وزن بقدم من وزن آخر فى داخل الوزن الاول ، وهو امر شائع فى للعروض الانجليزى • ويقابل هذا المصطلح ، الذى يبدو أمرا انسانيا شائعا ، فى العروض العربى ، واحدة من النتائج التى يؤدى اليها الزحاف •

ان الزحاف رغم كراهيته فى العروض العربى التقليدى ، يؤدى الى نتائج شبيهة بمفهوم الاستبدال هذا • ولكن هذه النتائج محكومة بقواعد محددة بحيث لا يخرج الزحاف عن الاعتياد السمعى والقيم التى يقوم عليها العروض • فالزحاف يسكن متحركا أو يحذفه أو يحذف ساكنا ، ولكنه لا يحرك ساكنا • وعلى هذا الاساس فان متفاعلن يمكن أن تتحول الى مستفعلن ، كما أن مفاعلتن يمكن أن تتحول الى مفاعيلن ، وليس العكس • ومن هنا فان أبياتا عديدة من وزن الكامل يمكن أن تتكون من مستفعلن وكذلك يمكن ان تتكون أبيات عديدة من وزن مجزوء الوافر ، من تفعيلة مفاعيلن • وهذا يعنى ، ليس فقط الاستبدال ، بل امكانية تداخل وزنين مستقلين ، لكلّ منهما خصائصه الايقاعية المتميزة عن الآخر ، رغم رفض وعروضيين لذلك تماما •

فاذا انتقلنا من الوزن الى القافية ، وجدنا فى الاعاريض المختلفة اشكالا مختلفة منها ، موحدة ومتنوعة بطرق شتى وفى مواقع شتى من البيت أو من القصيدة • وهذا مجال واسع للدراسة المقارنة ، ولكن المجال الاهم منه هو تطور اشكال القافية فى شعر ما عبر التاريخ • فهذا المجال يمكن أن يكشف عن نوع من القوانين الموحدة أو المتشابهة بدرجة أو باخرى ، التى تتحكم فى هذا التطور فى الاشعار المختلفة ، ومدى تاثير شعر على آخر فى هذا الميدان •

وقد يكون مفيدا هنا أن نشير الى ان ظاهرة القافية ـ بالذات ـ تعتمد فى المقام الأول على العنصر الثالث فى الايقاع ونقصد التنغيم ، ان التنغيم ـ كما سبق القول ـ هو نتاج لتوالى نغمات الاصوات المكونة للكلمة او البيت او الجملة • ولكن الموقع الاكثر أهمية للتنغيم هو نهاية

الجملة . وهناك ثلاثة انماط من التنغيم فى اللغة العربية ـ ولها شبيهها فى اللغات الاخرى . فالجملة التقريرية او الخبرية ، تنتهى بتنغيم هـابط (/) . أما الجملة التى تقف ثم تستمر فنغمتها مستوية (ــ) وأما الجملة الاستفهامية التى تبدأ بجلل أو الهمزة فنغمتها صاعدة (/) (١٥) . معنى هذا أن الحرص ـ فى العروض العربى مثلا ـ على وحدة القافية ، كان يعنى حرصا على وحدة النغمة فى نهاية كل بيت . وكان هذا الحرص يتضمن ـ فى ذات الوقت ـ رفضا تاما للتضمين ـ .

ان التضمين يعنى عدم اكتمال البيت ـ نحويا ـ الا بالبيت الذى بعـده ، وهذا معناه ضياع الوقفة الضرورية عند نهاية البيت أى عند القافية ، وهذا واحد من أسباب منع العروضيين العرب له ، مع أسباب اخرى ترتبط بمفهومهم للشعر بصفة عامة ، وهو مفهوم يلتقى مع الفهم الكلاسيكى للشعر عامة . وحين يتخلص الشعر العربى من المرحلة الكلاسيكية ابداعا ونقدا ، نجد الاكثار من التضمين ، مع التحرر من القافية ، وهذا امر يصل الى ذروته فى للشعر المعاصر (بدءا من الشعر الحر) الذى يشغل فيه موقع النهاية (cadence) دورا هاما فى الايقاع ، على المستويات المختلفة : المقاطع والنبر (حيث يغلب مجىء المقطع زائد الطول الذى هو منبور بالضرورة) والتنغيم ، الذى يحدث بصراعه مع النغمين والتدوير توترا جماليا يعبر من أهم خصائص الفن بصفة عامة (١٦) . وهذا أمر نعتقد انه لا يخص الشعر العربى وحده وانما يخص كل الاشعار التى تتمثل فيها هذه الظاهرة .

كذلك نستطيع أن نجد الظواهر الايقاعية الاخرى ، الاقل اهمية ، فى اشعار الامم المختلفة . ومن هذه الظواهر : التكرار repition والتماثل (Alliteratian وهو تكرار الصوامت) والتجانس Assonance وهـو تكرار الصوائت) ، واللازمة Refran وهى تكرار شطر أو بيت كامل فى اكثر من موقع من القصيدة . ان هذه الظواهر توجد عادة فى كافة الاشعار لانها اشكال من تنظيم للصوت أو مجموعات الاصوات الذى هو خاصية فى لغة الشعر كما اشرنا فى البداية . غير انه من اللازم هنا الاشـارة الى أن منهج دراسة هذه الظواهر الايقاعية ، وخاصة عند العروضيين التقليديين وبعض اللغويين والنقاد المحدثين (١٧) ، يشوه كثيرا من فائدتها ، لانهـا تؤخذ لذاتها وبمعزل عن النص الذى استخدمت فيه ، وعن بناء هـذا النص ووظيفته الدلالية ، بينما هى لا تزيد عن كونها واحدة او اكثر من اشكال التنظيم التى يعمد اليها الشاعر لتحقيق دلالة أو دلالات محددة يريد

توصيلها ، أو حالة ـ على الاقل ـ يريد وضع المتلقى فيها ٠ والمنهج الاكثر صحة ، من وجهة نظرى ـ هو دراستنا كعلامات بارزة فى التشكيل الصوتى للقصيدة ، مما يعنى دراسة كل هذا التشكيل بدقة ، وابراز دلالة كثافة التنظيم فى موقع أو مواقع معينة (هى التى تشغلها هذه الظواهر) ، فى ضوء دلالة القصيدة ككل ٠

- ٣ -

ننتقل الآن الى الوحدات الايقاعية الكبرى ، والتى لم تدخل فى اطار عمل كثير من الاعاريض التقليدية ٠ ونقصد بها الاشكال الايقاعية ، التى اتخذتها قصيدة الشعر ، فى الاشعار المختلفة وفى العصور المختلفة ، والتى يصعب حصرها هنا ٠ ونشير هنا فقط الى بعض الاشكال التى تم بالفعل اجراء دراسات حولها من المنظور المقارن ٠ ومن هذه الاشكال ٠ الموشحة ٠ الشعر المرسل ٠ الشعر الحر ٠ السوناتا ٠ الشكل المقطوعى Strophic

فالموشحة مثلا ، من اشكال القصيدة العربية ، التى مثلت أول خروج جذرى على الشكل التقليدى الذى حدده العروضيون والنقاد العرب القدماء ٠ وقد كان هذا مدعاة لاثارة التساؤلات حول أصل هذا الشكل الايقاعى ، وخاصة انها قد ازدهرت فى بيئة شعبية غير عربية الاصل (الاندلس) ، كذلك اثار هذه التساؤلات أن كثيرا من اوزان الموشحات (وبعد ذلك الزجل) لم تتفق مع المعروف من اوزان الشعر العربى ٠ لكل ذلك فقد ثارت معركة علمية طويلة ـ لم تنته بعد ـ حول أصل الموشحة واوزانها وتطورها ٠ الخ (١٨) ٠

وتمثل السوناتا معركة شبيهة بمعركة الموشحة ـ فى الادب الغربى ، حيث انتقلت من أصول ايطالية الى انجلترا وفرنسا ٠٠ الخ ، وان كان الجدل حول أصلها اقل سخونة من الموشحة ٠ ولكن تبقى قضية التأثير واضحة ، كما تبقى تفصيلات التقنيات فى الاصل وفى الأشكال الجديدة من السوناتا ، مجالا واسعا للدراسة ، وخاصة انها ازدهرت ـ مع الحركة الرومانتيكية ، التى اهتمت بالاشكال المقطوعية بصفة عامة ، اتساقا مع (روح العصر) للبوليفونية المعقدة (١٩) ٠

كذلك اثار شكلا الشعر المرسل Blan'k verc والشعر الحر Free دراسات عديدة سواء بشأن نشأتهما وانتقالاتهما فى الادب الاوربى ، أو بشأن نشأتهما وتطوراتهما فى الادب العربى الحديث (٢٠) ٠

ولا يهمنا هنا ذكر تفصيلات المعارك والدراسات التى ثارت حول هذه الاشكال ، وغيرها كثير من الاشكال مثل الهابيكو اليابانى ٠٠ ، بقدر ما يهمنا الاشارة الى الافاق التى نرى أن الانظار لابد أن تتوجه اليها ، من أجل الوصول الى نتائج مثمرة من الدراسة المقارنة ٠ ولتوضيح هذه الافاق نشير مثلا الى أن الشعر العربى ظل فى مجمله فى اطار الشكل التقليدى موحد الوزن والقافية حتى العصر الحديث ، رغم محاولات الخروج المستمرة والدءوبة والمتكررة ــ طوال الوقت ــ على هذا الشكل ٠ وان هذه الهيمنة لم تنكسر الا فى نهاية النصف الأول من القرن العشرين ، وتقديرنا ان العامل الأساسى وراء هذا الانكسار كان هو تغير البنية الاجتماعية للمجتمع العربى تغيرا جذريا فى هذه الفترة ، مهدت له نشأة البرجوازيات العربية الحديثة ٠ اما العامل الثانوى ، فقد كان التاثر بالاشكال الايقاعية الغربية ٠ ويمكن ان نقول ايضا ان الشعر الحر فى غرب اوربا كان نتاجا لظروف شبيهة : مع ازدهار الحركة الرومانتيكية ٠ ولكن هذه الآراء تحتاج الى ان تعمق وتقارن بوقائع أخرى فى ظروف نشأة الاشكال الاخرى ، لكى نستطيع استخلاص قانون أو قوانين عامة حول هذه المسالة ٠

كذلك تحتل قضية آليات انتقال هذه الاشكال من شعر الى آخر موقعا هاما فى خريطة الدراسات المقارنة ٠ ومثل هذه الآليات تكشف حقائق خطيرة ، ليس فقط على مستوى الايقاع ، وانما على مستوى آليات التقاء الحضارات والغزو الثقافى ايضا (٢١) ٠

- ٤ -

الايقاع نظام من الأصوات يتركب من ، وعلى نظامها الأول الذى تنتظم فيه فى اللغة العادية ٠ وهو فى الحقيقة نظام كبير وواسع يشمل فى اطاره مجموعة من الانظمة الصغرى ٠ فكل عنصر من عناصره (المقاطع ، النبر ، التنغيم) يشكل نظاما فرعيا ٠ وتتصاعد هذه الانظمة الفرعية لتشكل فى النهاية النظام الايقاعى العام لشكل القصيدة ، والذى يتجادل مع انظمة اخرى لغوية وغير لغوية ، من أجل تشكيل بنية القصيدة ككل ٠

وكل نظام من هذه الانظمة يعيش مجموعة من العلاقات الجدلية : الصراع والتآلف ، سواء فى داخله أو فى علاقته بالانظمة الاخرى ٠ فالمقاطع مثلا منها القصير والطويل وزائد الطول ٠ والذى تزيد نسبة وجوده وانتظامه هو الذى يشكل الملمح الاساسى للايقاع ويطبعه بطابعه (المقطع القصير يطبع الايقاع غالبا بطابع السرعة ، وأقل سرعة منه الطويل ، وأقل منهما

زائد الطول ٠) واذا غلب النبر فى فعالتين أو التنغيم طبعا الايقاع بطابع الكيفية عكس المقاطع ٠٠ الخ ٠

وكل نظام من الاصوات هو نظام من الاشارات ، فهو اذن نظام اشارى او سميوطيقى ، أى أن له دلالة ، وحول هذه الدلالة يختلف الدارسون اختلاف المذاهب النقدية والمدارس الادبية ٠ فهناك من يجعل هذه الدلالة تزيتيية محضا مثل كثير من نقاد العرب القدماء او بعض الغربين المحدثين ٠ وهناك من يجعل هذه الدلالة لخدمة المضمون سواء سموا هـذا المضمون بالغرض وكما هو عند القدماء) أو بالعاطفة كما هو الحال عند الرومانسيين العرب ، أو بالمضمون الفكرى كما هو الحال عند المـاركسيين ٠ كما أن هناك من ينكر أن للايقاع دلالة أصلا ٠

فى الدرس المعاصر يمثل النظـام الايقاعى علامة أو اشـارة Sign : فالعلامة شىء مدرك يظهر شيئا آخر لا يمكن أن يظهر لولاه ٠ أو كما قال (اكو) هو نص يغطى نصا آخر (٢٢) ، والايقاع شىء محســوس بالاذن والعين يشير الى معان مختفية لم تكن تظهر لولاه ٠ ومن هنا فان ثمـة تشابها بين الايقا والمجاز فهما يخيلان حسب مصطلح النقاد والفلاسفة العرب القدماء (٢٣) ، وهو صورة عند الشكليين الروس (٢٤) بل انه مفتاح الاستعارة عند ارتولد ستاين (٢٥) ٠ ولكن مصطلحات التخييل والتصـوير والاستعـارة ، لا ينبغى أن تقودنـا الى ما يراه البعض من ان الايقـاع (أو المجاز) يوحى بمعان أو بظلال للمعانى ٠٠ الى آخر هذه المصطلحات الغامضة ٠ فقد استطاع علم المعلومات والاتصال ان يقدم لنا امكانية علمية لقياس هذه الدلالة التى يحملها الايقاع وغيره من عناصر التشكيل الفنى ٠

يقول سول سابورتا : « ان اللغة يمكنها ان تحقق الغرض الجمالى «متمدة على الوظيفة التواصلية التى هى جزء من تعريفها »(٢٦) فالايقاع كنظام اشارى مركب يحمل كما من المعلومات Information (٢٧) يزداد كلما زاد تراكب هذا النظام وتوتر العلاقات بين عناصره ٠ فهذه العناصر كما قلنا من قبل فى علاقة جدلية ، ويمكن ان تتفق ويمكن أن تختلف ٠ وحسب طبيعة العلاقة : الوحدة / الصراع ، يؤدى النظام الايقاعى وظيفته الجمالية / الدلالية ٠ يؤكد المعنى العام للقصيدة أو ينفيه ، أو يؤكـد أحد ملامحه دون الاخرى ، ويعمق الاحســـاس بجوانب معينة منـه ٠٠ الخ (٢٨) ٠

قصدنا من هذا الحديث عن وظيفة الايقاع التاكيد على جانب منجهى مهم بالنسبة للدراسة المقارنة للايقاعات المختلفة ٠ فكما اكدنا من قبـل

على ضرورة الانطلاق فى هذه الدراسة من كون الايقاع ظاهرة صوتية / لغوية ، وأن البعد التاريخى لازم لدراسة تطوره فى كل لغة على حدة وفى للعلاقات بين الاشعار المختلفة ، تؤكد هنا ان للدراسة لابد أن تنطلق من اساس ثالث هو رؤية الوظيفة التى يقوم بها الايقاع فى الشعر ، فى لغة معينة وفى فترة معينة · فقد اشرت الى الربط بين الوزن والغرض عند النقاد العرب فى الفترة الكلاسيكية (٢٩) · والى الربط بين الوزن والغرض عند النقاد للرومانسيين (٣٠) ، ويمكن أن نجد حديثا عن الدور البنائى للوزن فى الشعر الحر ، يجعل منـه عنصرا فى بنية القصيدة وليس مجرد خادم للمعنى أو العاطفة ، بل هو بذاته يدل ويبنى · فهل يمكننا أن نمد هذا الخيط لنجعل منه قانونا فى تطور وظائف الايقاع عبر التاريخ وفى الاشعار المختلفة ؟

كل هذا يحتاج الى دراسات تفصيلية ومعمقة قبل اعلان أى نتيجة ·

* * *

وبعـــد ·

فقد حاولنا فى هذه الدراسة أن نقدم حصرا عاما للمنهج ، وللاطار العام اللذين نتصور انهما يقيمان علما للعروض المقارن · ومن اجل الايجاز الختامى نقول ان المنهج يقوم فى ـ تصورنا ـ على اساس ادراك ان الايقاع ظاهرة صوتية وينبغى دراستها على هذا الاساس فى كل الاشعار ، شريطة ان نراعى فى هذا المنهج حركة التطور التاريخى لهذه الظاهرة ، والا نقع فى تثبيتية المناهج اللغوية المعاصرة ، سواء كانت بنيوية او تحويلية · اما الاطار العام فيشمل كافة القضايا الايقاعية بدءا من عناصره الأولى (المقاطع والنبر والتنغيم) وانتهاء باشكال التقصيد ، ومرورا بالظواهر الايقاعية المختلفة مثل الوزن والقافيــة ·· الـخ ·

ونامل الا نكون قد عممنا اكثر مما ينبغى ، او غلبتنا شهوة المقارنة · كما نامل ان تستطيع هذه المقدمة ان تثير مناقشة ثرية ، وان تثير اذهان دارسى الادب المقارن ، قبولا او رفضا ·

الهوامش والملاحظات :

(1) Etiemble, Compartive n'est pas raison. GALLIMARD. Paris. p. 01 - 02.

ويشير فيه الى دراسة د « لاسلوكاردوس » من القافية المجرية ، ومحـاولة تفسير وظيفى للتأثير جولة على « امنسكو » وتحليل للنبر فى الشعر الروسى مقـارنا بمشكلة النبر بصـفة عامة ، وتاثير الشـعر الفرنسى الحر على الشعر المجـرى ، والروسى والصينى والفيتنامى فى القرن العشرين .

من هـذه الدراسات على سبيل المثال . الكتاب العام :

(2) VERSIFICATION. Majar Language types. Stated with a forward by W.K. Wimsatt. New York University press. New York 1972.

— Jakobosin, Roman ; Studies In. Comparative slavic Metrico. oxford slavic popers, 3 (1952) 21 - 66.

— Lotz. John. "Metric typology" In style in language. Ed. thomas A. Sebeok. New York, London : M.I.T. press and John wiley, 1960, pp. 135 - 48.

— Fox. J. J. "Roman Jakobson and the comparative study of paralletion". D. Armstrang and C. H. van schonevild. Roman Jakabson - echas of his scholarship (Line, the Wetherland), 59 - 90 1977.

(3) Scoppa, A. - Les vraies principles de la versification developpes par un examen comparatif entre la langue Italienne et la Francaice. Caurcier. Paris 1814.

— Des beautes paetiques de toutes les langues. Didat. Paris 1816.

(4) Rudmare - Brount, Etude Comparie de la versification Francaise et de la versification Anglaise. L'alexandrin et le blank verse .Allier freres. Grenable. 1905.

(5) J. Graig la Drière ; The comparative Method in the study of prosody in Maceadings of the second congren or the International comparative literatureture Associtation at the university of North carolina. September 1958. pp. 160 - 176.

(٦) طبعة دار العلم للملايين . بيروت ١٩٧٤ . ص ص ١٣١ — ١٩١ .

(٧) راجع دراستنا « قضية النبر فى الشعر العربى كملاحظات حول منهج دراستها » فى « دراسات فى الفن والفلسفة والفكر القومى » مطبوعات القاهرة . مصر ١٩٨٤ . ومقدمة رسالتنا للدكتوراه بعنوان « الايقاع فى شعر السياب » جامعة القاهرة ١٩٨٤ .

(٨) راجع عن هـذه الخصائص :

Chatman. S. Athearv of Meter, Mauton Co. London 1965. pp. 30, 48.

— عبد الرحمن ايوب : أصوات اللغـة ، ط ٢ . مطبعة الكيلانى . القاهرة ص ٢٨ ، ٣٩ ، ٢٦٧ .

— سعد مصلوح ، دراسة السمع والكلام . عالم الكتب . القـاهرة ١٩٨٠ ص ٢٨ ، ٣٩ ، ٢٦٧ .

— ابراهيم انيس : الاصوات اللغوية . نهضة مصر . ط ٢ ، ١٩٥٠ ص ٦ — ٨

— محمود السعران : علم اللغة العام . مقدمة للقارىء العربى . دار المعارف بمصر ١٩٦٢ ط ١ ص ٢٠٥ — ٢٠٦ .

(٩) John Lotz : Elements of versification. In. " Versification ibid. p. 14.

(١٠) المرجع السابق . نفس الصفحة ، وايضا

— Jakobson : "Inquistics and pastics" in "styte in language ibid p. 360.

— Lanz. H. : The phyaical Basis of Rime. Stanfard University press. 1931. pp. 209 - 205.

وشكرى عياد : موسيقى الشعر العربى . دار المعرفة القاهرة ط ١ ، ١٩٦٨ ص ٤٥ — ٤٦ .

(١١) فى مقاله : Metric typpology. Sebeak p. 135 - 48.

ونفس اللائحة فى كتاب "versification"

مع اضافة العروض العربى الى النوع الأخير فحسب . ص ١٦ .

(١٢) وذلك فى دراستنا المشار اليها سابقا عن « الايقاع فى شعر السياب » . الخاتمـــة .

(١٣) كتاب العروض للاخفش تحقيق ودراسة سيد البحراوى ومراجعة محمود مكى — مجلة فصول . القاهــرة . عدد « تراثنا النقدى » الجزء الثانى ١٩٨٦ .

(١٤) راجع حــول هــذه المسالة :

AL - BAHRAWY : L'enajambement. Des Ratrictions prasodiques Ala Liberté Du Vers Actes de XIe Comgres de L'A.I.T.G. En Sorbonne 20 - 24 Aoêt. 1985.

وممن اعطوا النبر اهميـــة فى الشعر الحر ابو ديب فى كتابه السابق ، ومحمد النويهى فى « قضية الشعر الجديد » . معهد الدراسات العربية العالية . القاهرة ١٩٦٤ .

(١٥) راجع حول التنغيم : تمام حسان : اللغة العربية معناها ومبناها . الهيئـة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٧٣ ص ٢٣٠ . وسعد مصلوح : دراســة الســمع والكلام ص ٢٥٨ — ٢٥٩ ، و

Shatman : Atheary of Meter. pp. 71 - 72.

(١٦) راجع حول هذه القضية دراستنا المشار اليها سابقا .

L'Enjambement. Des Restrictions prosodiques A La liberté Du vers.

(١٧) هــذا هو المنهج الشائع فى الدراسات العربية القديمة والحديثة ، راجع على سبيل المثال طريقة دراسة محمد النويهى للتكرار فى بيت المتنبى :

ومن عرف الايام معرفتى بها وبالناس روى رمحــه غير راحــم

فى كتابه « الشعر الجاهلى » . الدار القومية للطباعة والنشر ، القــاهرة ١٩٦٦ جـ ١ ص ٦٦ .

وعن هــذه الظواهر الايقاعية راجع :

-- Princation Encyclopedia of paetry and pocetics, Edited Alex.preminger. prencetan university pren. U.S.A. Copyright. 1974. p. 15.

— Zieman : the Art and Craft of poetry. p. 15.

(١٨) راجع على سبيل المثال دراسة الدكتور سيد غازى : فى اصول التوشيح . مؤسسة الثقافة الجامعية . الاسكندرية . ط ١٩٧٦ حيث جمــع بعض المناقشات حــول هــذه القضية ، وذكر فى النهاية ثبتا بمعظم الدراسات التى صدرت حول هذا الموضوع .

(١٩) راجـــع حول السوناتا :

— Canell's Encyclopadion of litarature. pp. 512 - 513

— Freser. G.S., Meter. Rhyme and Free verse. : London, 197/. p. 68.

— Baulton : The Anatomy of —aetry. Rautledge & Kegan Ltd.. London. 1953. p. 190.

وحول شكل السوناتا فى بعض نماذج الادب العربى راجع كتابنا ، موسيقى الشعر عند جماعة ابوالو . دار المعارف • القاهرة ١٩٨٦ .

(٢٠) راجع على سبيل المثـــال :

— Walter Sutton : American Free verse. New Directions Book. copyright 1973.

— S.¯ Mareh : Modern Arabic paetry (1800 - 1970) Leiden E.J. Brill 1٧76.

وراجع دراستنا المشار اليها سابقا « موسيقى الشعر عند جماعة ابوالو » .

(٢١) من الحقـــائق الطريفـــة التى يذكرها موريه (الاسرائيلى) آليات تغيير ا نمط الايقاعى الشعر العربى عبر ترنيمات الكنائس واناشيد المدارس خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر . ومن الطريف ايضا انه يجعل عنوان كتـــابه الفرعى « تطـــور اشـــكاله وموضوعاته بتاثير الادب الغربى » وهو فى ذلك متسق مع توجهـــاته الصهيونية فى تزييف الحقائق وتضخيم الاثر الاجنبى على الشعر العربى ، والغاء اى فعالية خاصـــة بالمجتمع العربى ذاته . راجع مقالنا « الشعر العربى فى عيون اسرائيلية » . مجلة المواجهة . لجنة الدفاع عن الثقافة القومية . القـــاهرة ١٩٨٦ .

(٢٢) راجع امينة رشيد : السيميوطيا مفاهيم وابعاد . مجلة فصول ع ٣ ابريل ١٩٨١ ص ٤٦ — ٤٧ .

(٢٢) راجع امينة رشيد : السيميوطيقا مفاهيم وابعاد . مجلة فصول ع ٣ ابريل بيروت ١٩٨٣ ص ٢٣١ وما بعدها •

(٢٤) Erilich : Russian Formalism. Mauton Co. 1955 p. 194

(٢٥) Stein. A : Meter and meaning in Gross : The structure of verse. pp. 194 - 196.

(٢٦) Saparta. S. "The Application or linguistion to the study of soetic language" in "Style in language ibid p. 83.

(٢٧) راجع حـول هـذه النظرية :

Yauri Latman : La structure du texte artistique, Gallimard. Paris. 1973 p. 31.

— Analysis of paetic text. Ed. and trans. by Jahnson. Copyright by Ardis, U.S.A. 1970 p. 48.

(٢٨) راجع نماذج تطبيقية لهذه الدراسة فى دراستنا « الايقاع فى شعر السياب » مرجـع سابق .

(٢٩) راجع مثلا ابن سينا : كتاب المجموع او الحكمة العروضية فى كتاب معـانى الشعر ـ تحقيق وشرح محمد سليم سالم . مطبعة دار الكتب سنة ١٩٦٩ ص ٣٠ ، ٣١ .

— وابن رشد : كتاب ارسطو طاليس فى الشعر . تحقيق وتعليق محمد سليم سالم المجلس الاعلى للشئون الاسلامية . القاهرة ١٩٧١ ص ٧٥ .

— وحازم القرطاجنى : منهـاج البلغاء وسراج الادباء . تحقيق محمد الحبيب بن خوجة . دار الكتب الشرقية ، تونس ١٩٦٦ ص ٢٦٨ ، ٢٦٩ .

(٣٠) منهم على سبيل المثـال :

— ابراهيم انيس : موسيقى الشعر ، الانجلو المصرية . ط ٣ سنة ١٩٦٥ ص١٧٥

— محمد النويهى : الشعر الجاهلى . مرجع سابق ص ٦٠ — ٦١ .

من التراث

خليل عبد الكريم

الشريعة كما طبقها الامام على ، وكما يطبقها آل سعود

كانت (قطام) امرأة خارجية من الرباب من أجمل نساء عصرها ، قتل أهلها فى معركة للنهروان التى دارت رحاها بين الامام على والخوارج ، فلما تقدم لخطبتها عبد الرحمن بن ملجم لعنه الله ـ قالت له : لا أتزوجك الا على ثلاثة آلاف وقتل على بن أبى طالب • فاشترى لبن ملجم سيفا صارما وأخذ يسمه شهرا ، وفى ليلة جمعة بات فى مسجد للجماعة بالكوفة . فأذن ابن التياح لصلاة الفجر ، فخرج الامام على من منزله بلا حراسة وهو يقول أيها الناس الصلاة ، وكمن ابن ملجم له ، فلما اقترب منه أمير المؤمنين عليه السلام ، ضربه بسيفه المسموم ضربة من جبهته الى قرنه ، فحمل سيدنا على الى منزله وأدخل عليه ابن ملجم فنظر اليه وقال لأبنائه وخاصته :

(اطيبوا طعامه وألينو فراشه فان أعش ، فعفو أو قصاص ، وان أمت فألحقوه بى أخاصمه عند ربى) •

تعقيب :

فى مطلع القرن الخامس عشر الهجرى (غرة المحرم ١٤٠٠ هـ) قاد جيهمان العتيبى واخوانه الابطال ثورة مسلحة على نظام القهر والطغيان الذى تمارسه الأسرة الحاكمة السعودية ضد شعب الجزيرة العربية ـ فقمعت هذه الثورة بأشد الأساليب وحشية واستعانت بقوات اعدى اعداء

للشعوب الاسلامية والعربية وزعيمة الامبريالية العالمية : الولايات المتحدة الامريكية • ولم تكتف بقتل للثائرين (الفى شهيد) فى داخل البيت الحرام الذى جعله الله للناس مثابة وامنا بل سحقت قبائلهم واعتقلت وسجنت كل من يمت اليهم بادنى صلة وارتفع العدد الى خمسة عشر الف شخص ما بين شهيد وسجين •

(باختصار من وثائق منظمة الثورة الاسلامية فى الجزيرة العربية - نقلا عن كتـاب دماء فى الكعبـة - رفعت سيد احمـد - الطبعـة الأولى - ١٤٠٦ هـ - دار التونى للطباعة والنشر) •.

ان امير المؤمنين الامام على كرم الله وجهه اوصى بحسن معاملة قاتله الذى اغتاله ظلما وعدوانا ــ وبانتظار النتيجة فان اسفرت عن جرح فهو العفو او القصاص او عن استشهاد فالجزاء هو القتل - وهذا هو التطبيق الأمثل للشريعة الاسلامية - ولكن الطواغيت الحاكمة فى شـبه الجزيرة العربية من آل سعود ، لم يكتفوا بسحق الثائرين بل سحلوا كل من يدلى اليهم باوهى رابطـة ، حتى اذا اشـبعوا شهواتهم الدمـوية ، اعتقلوا الباقين وهم الوف - ووضعوهم فى سجون تعتبر سجون القرون الوسطى بالنسبة اليها جنات وارقة الظلال ومع ذلك تدعى الأسرة المـالكة السعودية بكل جراة على الحق انهـا تطبق شرع الله ويوجـد فى مصر من الاخـوة السلفيين المحدثين المنادين بالتطبيق الشكلى للشريعة والخالى من المضمون الاجتماعى ، من يعجب بالطريقة السعودية فى تطبيق الشريعة الاسلامية ويتمنى بل ويسعى فى نقلها الينا ، ولا حول ولا قوة الا بالله •

شعر

وداع

شادى صلاح الدين

للمرة الأولى ذكرتك
كنت جسرا ينحنى فوقى ،
ويسلمنى الزهورا
الآن اشهد أن لى قلبا
وأكرة تواسينى
اذا ما استسلمت أشياؤنا للموت
شبهت وجهك بافتراق الدرب عند غمامتين
شبهت شعرك بالنخيل
قصيدتى ليست نهايتها الوداع
ساهتدى لنهاية عصرية
تفتضنى
وتبث فى قلب المحبين السرورا
كنا نمر على قصائدنا
نمزقها
نبدل مقطعا
ونضيف ذكرى
كنا نودع عاشقينا فى المدينة نجاة
ونقول شعرا
لم يكن غزلا حديثى عن عروس البحر
كان تنبوءا بقصيدة
او كان مرثاة لفاتنة

تعلمنى الحـــــدادا ، لا
لم يكن غزلا حديثى عن مصافحة اليدين
وضغة الكمين
كان طريقــة للموت اصنعها
اريـــد تكشـــف الأشياء عن قرب
فتزداد ابتعـــــادا
وجــه لفاتنتى على الجـــــدران
تلك قصـــيدة اخـــرى
امزقهـــــا
واعلن اننى عريت نفسى من بقـــايا الموت
اشهدكم بأن نهــــاية الأشياء لا تأتى
كـــم خبرت
ليســت محـــاولة الزهور خيـــانة
ساضم اشـــعارى
وارحل فى المدى بحثـــا عن اللاشىء
أعلن
ان لى قمـــرا اغازله
أعرى صـــدره
ابكيـــــه
أعلن
ان لى بحـــرا اعانـــق شاطئيه
وجــه قرنفـــلة
وساكتفى عنـــد الـــوداع
بزهـــرة
او بسنبلة

حوار العدد

مع الفنـــان اللبنـــانـــى

مارســيل خليــفة

كان الفنان اللبنانى مارسيل خليفة واحدا من كتيبة الفنانين المناضلين الذين لم يغادروا بيروت منذ نشوب الحرب الاهلية واثناء الغزو الاسرائيلى وحتى الآن ..

وان من يتابع انتاجه الفنى تلحينا وغنـــاء فى هــذه المرحلة استلهاما لبطولة الشعب ، وتنويعا على ايقاعات تتخلق فى ساحة الفداء والعذاب اليومى ، ســوف يكون بوســعه ان يستخلص ســمات جديدة فى عمــله وفى الابداع اللبنانى بعامة .

ونحن ننشر فى هذا العدد حوارا شاملا اجراه مع الفنان الناقد اللبنانى تونى فرنسيس ، وهى المرة الاولى التى يجرى فيها تقديم شامل للفنـــان مارسيل خليفة فى مصر والذى يعرف الشباب فنه على نطـــاق محدود ، فلم تتقدم بعد اى من شركات انتاج الكاسيت بطبع اعمال هــذا الفنان الكبير ليجد مكانه الصحيح على خريطة الاغنية وبخاصة الاغنية الثورية ، ونحن نامل ان يكون نشر هذا الحوار فاتحة لاستدراك ما فاتنا ازاء مارســيل خليفـــة .

***

بين اواخر الستينات واوائل السبعينات كان مارسيل خليفــة « نجم » الحفلات والمهرجانات الفنية المحلية فى بلاد جبيل ، من الاعياد المدرسية الى نشاطات نادى عمشيت الى « عمل الصيف » لتدبير مصاريف عــام دراسى مقبل فى الكونسرفاتوار . ومنــذ مطلع السبعينات بدأت مسيرة مارسيل خليفة تتبلور ، يندمج فيها الموقع الاجتماعى بالسياسى بالفنى ، وعندما اطلت الحرب فى العام ١٩٧٥ هجم السياسى على مارسيل فابعده عن المكان الجغرافى ليضمه حيث المكان الجغرافى يستقبله سياسيا . لم ييأس مارسيل ، انما كانت تلك الهجرة القسرية مختبر عطـــاء اكثر غنى ، ازداد عشقا لارض انبتته ، وتمسكا بارض يهددها الاعداء . البحر يغمر كل السواحل ، والنخيل ينبت على كل الســواحل وهو احب النخيل والبحر وعشاقهما .

وانطلقت تجربة فنية مميزة مع خليفة ثم « الميادين » ، هذا الاسم الذى أطلق على الفرقة المتواضعة المهاجرة الى ابنانيى باريس فى صيف ١٩٧٦ ، تجربة نمت هنا فى لبنان فغطت ارضه كلها وامتدت الى مساحات واسعة من العالم العربى وحيث هنـاك عرب فى العـالم .

وردود الفعل هى نفسها على الاغنية التى يقدمها خليفة وفرقته ، هى ردود تعيد اليك الايمان بوجود شعب عربى واحد له ذات الانفعال كما له ذات القضية : والاغنية هى اساسا قضية موجزها : التعلق بالارض بالانسان بالحرية بالتقدم وبالمساواة .

برزت هذه الردود عند الجمهور العربى فى أوطانه وعنده فى مهاجره ، وكما فى بيروت كذلك فى تونس وعـدن والجزائر ... وكما فى أى بلـد سبقت اليه الكاسيـت « الفرقة » كذلك فى بلدان الاغتراب حيث الطرب النديم لازال يحتل زاوية فى النفس ، الا انه يخلى الساحة أمام مشاعر جديدة وآفاق أخرى .

ولقد كانت اغنية خليفة والميادين طوال سـنوات الحرب فى لبنان ، وبالاخص طوال سنوات الاحتلال الثلاث (٨٢ — ٨٥) نشيدا للارض والانسان ، وللمقاوم الذى يدامع عنهما . كانت رفيقا للمعتقل فى انصار وعتليت ولحنا للمقاتلين قبل ذهابهم فى عملية، كثيرون من أبطـالنا قالوها : كانت الاغنية رفيقتنا فى نضالنا وفى أسرنا .. وهكذا تكبر مسئولية الفنان ، الذى يتحول « مسئولا شعبيا » عن وطن فى قيامة أخرى .

واليوم بعد تجربة عشر سنوات من العمل الفنى فى ظل الحرب الأهلية الشاملة ، وثلاث سنوات فى ظل الاحتلال الذى يضطر للانكفاء ، وفى مناسبة صدور العمل الجديد لمـارسيل خليفة « يا محلا نورها » كان لنا هذا اللقاء مع مارسيل خليفة ، أردناه شاملا قـدر الامكان :

س — بين (الجسر) أواخـر سنة ١٩٨٢ و (يا محلا نورها) ١٩٨٥ ، احتلال ومقاومة وتواطؤ ثم انقلاب فى الموازين وانتصار لمنطق تكرس فى صيف بيروت المحاصرة منطق المقاومة الوطنية اللبنانية للاحتلال الاسرائيلى ، كيف ترى الأمر وأين انت وعملك من كل ذلك ؟

ج . فى الاحتياج المدمر وفى مواجهة الاحتلال الاسرائيلى لوطننا ، ومنذ ٤ حزيران ١٩٨٢ والغارة الاسرائيلية الأولى على المدينة الرياضية انكببت على كتابة موسيقى واغانى تحكى وتؤرخ هذه المراحل المصيرية التى عشناها ونعيشها . موسيقى واغان للصمود للبطولة للمقـاومة . (الجسر) صدر فى أواخـر سنة ١٩٨٢ وانتقل بالسر الى المقاتلين . الى الناس فى بيوتهم . وعندما كتبت موسـيقيا (الجسر) فى تلك الفترة الصعبة من حياتنا فى هذا الوطن الصغير ، كنت ارى الناس الصامدين.

كنت ارى الاصحاب والرفاق . كل الناس الذين عملت معهم وعشت معهم. كنت اخاف يوما من ان يطول غيابنا عن بعضنا البعض ، كنت اخاف من اننا لن نلتقى غدا او بعدغد . ولكن كنت احس اننا فى كل يوم فى موقع واحد فى جبهة واحدة . كنت ارى ملامح الابطال وهم يتحدون العدو وعملاءه يقاتلونه ويطردون هـــذا الشبح عن عيون الأطفـــال ، عن تعب وجهـــد العجائز .. بين الأبنية المتهدمة وتحت القصف المدمر . كلهم كانوا فى غناء وموسيقى (الجسر) .

غنينا يومها بيروت الأمل . غنينا الصمود وبساتين الموت . غنينا وغنينا وغنينا . وكان الليل عربيا . والصمت عربيا كنا نؤرخ لعمليات بيروت الاولى مع نشـــيد خليل الحـــاوى : يعبرون الجسر فى الصـــبح خفافا :

اضلعى امتدت لهم جسرا وطيد .

من كهوف الشرق من مستنقع الشرق

الى الشرق الجـــديد

اضلعى امتدت لهم جسرا وطيد .

اصدرنا يومها (الجسر) وبعـــد اسبوع صـــدر بلاغ عن مفوض الحكومة آنذاك فى المحكمة العسكرية (اسعد جرمانوس) بلاغ حظر فيه انشاد الأغانى الحماسية او كما اسماها الداعية الى الشغب . وغيرها من الممنوعـــات . وكان من الواجب الاستفسار عن الأغـــانى التى اذا غنيناها يهرع الناس الى احداث الشغب . هل هى اغنية يا بحرى هيلا هيلا او يا على او اعراس او بيروت او الليل اللى ما خافوا منو .

من حقنا كان ان نسأل المفوض (السامى) طالمـــا اننا فى بلـــد (ديمقراطى) حق الخلاف والمعارضة فيه محفوظ .

ولكنه لم ينتظر سؤالنا .. وصودرت يومهـــا كاسيتات لنا كانت تباع فى شارع (الحمراء) بواسطة فرقة مؤللة عسكرية .

هنا لا اجـــد فاصلا روحيا وماديا بين ما قدمناه قبل الاجتياح واثناء الاجتياح وبعد انتصار المقاومة الوطنية اللبنانية . اننا لم نهـــزم . ان اغنيتنا هى اغنية الحياة فكل ما غنيناه مازال موجودا فى ذاكرة الناس وحناجرهم وهكـــذا كان يزداد الصـــوت ارتفاعا ، لان هـــذه الاغنية استطاعت ان تعانق الجـــرح العميق وان تلامس الاحزان المشـــتركة والفرح الآتى . وكان يتبادلهـــا الناس فى السر يومها وعلنا اليوم . لم

تتوقف هذه الأغنية يومها ، لم يقدر الاجتياح ان يهز عزيمتنا وقد ضممنا صرختنا الى صرخة الناس . فى الجنوب المقاوم ومنذ اول عملية فى بيروت . فى (انصار) ونثر الياس خورى القاسى المعلن غضبه الكامن انهينا شريط الجسر باتصار المعتقل الرهيب عندما كان بداخله اكثر من ٨ آلاف من البشر والذين تحرروا بفعل صمودهم وبفعل ضربات المقاومة .

الأسلاك الشائكة .
الخيام المنصوبة .
الكشافات .
الابراج .
مدينة يسكنها آلاف الأبطال
مدينة للقهر والخوف والظما
اسمها (انصار)

من وحشية وفاشية الاحتلال ومن مقاومة شعبنا للاحتلال اتى شريط (الجسر) يومها . ولم يات من موقف موسيقى او ثقافى محض . حالة المقاومة تصبح حالة موسيقية . حالة ثقافية كذلك . ثم تعود التضاعف وتشتد . فتقوى المقاومة والثقافة فى آن . وبالاخلاص لحبة الحياة التى تكبر وتكبر كلما احببنا صانعيها . كلما اشرعنا قلبنا ووعينا لملاحظة تعبهم وفرحهم ونشاطهم فى انتزاعها من كل شىء غاشم — وبالفعل انقطعت بعدها الأسلاك وتحصينات الصهاينة الحصينة . واصبح الفرح طاقة على الالهام ، عبرنا به مع العابرين (الجسر) الى الحياة الى (يا محلا نورها) الوح معهم للصبايا وللنسوة : الأم والأخت الحبيبة والابنة ، الملوحات بالمناديل او بقلوبهن ويعود الدمع الى طبيعته . الى الماء النظيف يحنو على جرح او عين لينقذها . وصرخنا مع سميح القاسم فى ملعب الصفا (بيروت فى تشرين ١٩٨٤) .

منتصب القامة امشى
مرفوع الهامة امشى
فى كفى قصفة زيتون
وعلى كتفى نعشى
وانا امشى .

واليوم سجلنا الأغانى وطبعناها على الكاسيت وارسلنا (يا محلا نورها) الى كل المناطق بيروت — الجنوب — الجبل — البقاع — الشمال . سنتابع بعد غد مع (احمد العربى) تجسيدا لغناء الحرية

والحياة والتحدى والصمود والفرح .

وايضا الأغنية تقاتل .

س ــ الشريط الجديد « يا محلا نورها » كيف تقدمه فى ضوء المرحلة الجديدة فنيا وسياسيا وشعبيا ؟

ج. فى هذا الشريط دخلت الأغنية جو الايقاع الشعبى المقاوم . والمقاوم ليس فقط الشخص الذى يحمل البندقية . المقاوم هو كل الناس الذين يعشقون الحياة والحرية والذين يدافعون عنها .

اننا لا نغنى فى هذا الشريط لانسان غريب ومستحيل وبعيد ، يتمتع بطاقات غير عادية . ولا يعرف له مكانا على الارض . بل ان هذا الانسان هو انت . هى نحن . كلنا الذين سنكون الانسان الجديد بمعناه الشمولى . نحمل الحب والخير والسلام فى قلوبنا وبايدينا نحمل البنادق.

س ــ لاحظنا التاثيرات الموسيقية للتراتيل الدينية فى بعض المقاطع، كما سمعنا البعض يتحدث عن دمج «لحضارات الطوائف» فى موسيقاك!

ج . لعله صحيح ما يلاحظه البعض من وجود تنوع موسيقى عام ينتقل من التاثيرات الدينية وهذا تداع فى الذاكرة الموسيقية واستعادة عفوية لأجواء مكتسبات الطفولة.وخاصة فى قطعة اليك الورد يا ناتاشا. حيث اعدت توزيع ترتيلة اليك الورد يا مريم مهداة الى الطفلة الشهيدة ناتاشا .

اما الحديث عن حضارات طوائف فى لبنان فهذا خطا كبير . هناك تراث فنى دينى وهو غير «الحضارة الطائفية» تماما ، بل ومناقض لها .

س ــ ... الأغنية فى « يا محلا نورها » تبدو وكأنها تحمل جديدا ، يحسه المستمع دون أن يتمكن من تحديده تماما . هل انت تقصد شيئا ما يمكنك تفسيره لنا ؟

ج . فى هذا الشريط لم نطرح على الجمهور فقط اغانى جديدة . بل ايضا علاقة جديدة فى التعامل مع الأغنية . علاقة تتجاوز السلبية . وتتجاوز الانبهار والاستلاب والمتعة الفنية المجردة . كما قد يحدث فى حضرة نجوم الفن الكبار . ان الجمهور هو المركز.مركز اهتمام العرض ــ الأغنية ــ وحبه ــ الى وعيه تتوجه الأغنية ومنه تنبثق .

لم ننحدر بالأغنية الى المستنقع التجارى ولكن حاولنا فهم المعاناة المتجذرة فى العذابات اللامتناهية لوطن لا ينفك يحترق .

حاولنا نفخ القصيدة المتفلتة كموسيقى تكتشـفها وراء الكلمات نترصدها . نرتشفها ثم نعاود ولادتها .

سنة اخرى من السنوات العشر مضت على حياتنا الفنية ، والصراع الدائــر على ارض الوطن مازال يزداد حـدة . وارض الواقع ؛ايئة بالتناقضات . سنة اخرى من الواقع اللبنانى بعد الحرب . بكل صراعاته وتشتتاته وتمزقه والاغنية بمعناها الواســع هى فى قلب الصراع الدائر على المستوى السياسى وشروط انتاجها بحرية هدفتصوب اليهالحراب.

انا من الأغنية لا املك موقفا متحجرا . الاغنية هى للناس . وبرسم تداولهم . وطالمــا انهم يتداولون الاغنية يعنى ان هــذه الأغنية مطلوبة والعكس صحيح .

س — نحن موافقون على ارتباط اغنيتكم بالناس ، على تعلــق الجمهور بها ، وهذا منذ البدايات ، هذا الشريط ، الذى احب النـــاس اغانيه فى مناسبتين (ذكرى جبهة المقاومة الوطنية واحتفالات ذكــرى تأسيس الحزب الشيوعى اللبنانى) لمن تقدمه ؟ لمن تغنى فيه ؟

ج . اغنى للشهداء والأغنية ترسم الملامح العامة للشهيد .الشهيد ابن الشعب ، كادح . فقير . مندفع . يواجه الموت بشجاعة لانــه يحب لا لانه يكره .

الشهيد اتى من كل لبنان واستشهد فى كل لبنـــان . من البيت الجنوبى والسهل البقاعى والحقل الشمالى او الجبل الجبلى . تفــرق العيون فى وحل هذا الوطن تسال عن اسم الشهيد كيف كان فردا ، كيف صار وطنا ، تنحنى ، تسال تغنى . وهذا الحزن العميق وهذا الثبات النضالى العميق اللذان تثيرهما فكرة الاستشهاد هما فى اساس اعطـــاء الأغنية البعد الانسانى ومفعولها التعبوى الهادىء الذى به تحترم قناعات الشـــهداء الذين غابوا . وقناعات المناضلين الذين يتابعون نضالهم .

اغنى ايضا للجنوب فى ما يعانيه من ازمات على صعيد المـــاضى والحاضر الحرب والسلم . الواقع والمستقبل . اغنى للجنوب كمنطقـــة وكواقع وكجزء من قضية كبرى او عتبة الدخـــول الى ازمة لبنان ككل. او كمدخل الى حرب لبنان والتى ماتزال تحـــاصر هذا الوطن . القصف. الدمار الشامل . المقاومة . التبغ الحياة والأطفال . الفقر والجمال . التاريخ والذكرى . الحزن والموت .

اغنى للجنوب الذى يبدا من الارض وهذه الأرض تعـانى وجعا . وهذا الوجع يمنعها من الخصب والخضرة .

اغنى لأرض الجنوب المعزولة عن لبنان . وان السلطة تاريخيا فى لبنان تعاملت مع الجنوب كانه مستعمرة او كانه ارض يقطنهـا قـوم من كوكب آخـر .

س ـــ لسيد درويش مكانة خاصة فى الشريط ، من الغلاف الى قطعتين فيه غنـاء وموسيقى ، ثم انك دائمـا ما تتحدث عن هـذا الفنان . ماذا قدمت لسيد درويش ولمـاذا ؟

ج . اعدت توزيع (طلعت يا محلا نورها) بشكل جديد . انه نوع من تكريم لهذا الفنان الرائد الذى حمل لواء الأغنية المكافحة .

س ـــ كيف ؟

ج . تتحرك هم بعض الذين يتعاطون الأغنية العربية بحثا عن (سيد درويش) وسر تالقه عندما شهد الوضع السـياسى فى المنطقـة العربية قفزة الى الوراء او الى الأمام فى مواجهة (الامبريالية) الشـكل الحديث للاستعمار . وتبدا مرحلة استرجاع فى اواخر القرن التـاسع عشر وبدايات القرن العشرين . وصولا الى ثورة (١٩١٩) فى مصر فور انتهـاء الحرب العـالمية . الحركة الشعبية الاولى العـارمة ضـد الأجنبى المحتل والمستغل والمذل .

لقد مكنت هذه الثورة الشعب المصرى بشـكل خاص من التعبير وللمرة الأولى بعد صمت طويل عن سخطه وقوته،ان على صعيد العلاقات السياسية الصرفة او على صعيد ثقافة فنية جديدة . للكادحين فيهـا الدور الأول اذ اصبحوا هم الموضوع وعناصر الاستقبال . خاصة على صعيد الأغنية والتى دعيت انئذ بالأغنية الوطنية (الثـورية) باشكالها المختلفة (نشيد ـــ طقطوقة ـــ مونولوج) اذا كان (سيد درويش) بالذات وليس غيره ممن اشتركوا فى صناعة الشـكل الجديد للموسـيقى ـــ الأغنية ـــ العربية . اذ كانت الأغنية ومن وراءها قبل (سيد درويش) تحمل بوقاحة فاضحة شكل السلطة (الارستقراطية) السائدة وصالوناتها وليس للكلمة والتعبير عنها موسيقيا اية اهمية . فالتطريب والانتشـاء كانا العنصرين الأساسيين فى البناء الموسيقى والصناعة اللحنية . وكانا شكلا من اشـكال الزخرفة الجامدة الفارغة الجوفاء . يؤدى بتخت محدود من الآلات الموسـيقية وتنحصر المواضـيع بالخليل والحبيبـة والهجران والخ ...

لا عجب اذن ان يبقى هذا الانتاج نتاجا لا علاقة لعامة الشعب من (عمال وفلاحين) به لا من قريب ولا من بعيد ولا يمكن بالتالى لهذا الشعب الاهتمام به او تاديته او حتى استقباله .

س — ماذا فعل (سيد درويش) كيف تمكن من اختراق هذا الحصار ؟

ج . احتمى بطبقته وتعرف الى جبروتها ان هو وعت هذا الجبروت. وسار مع كل خطوة شوطا الى الأمام فى خلق الاطار للأغنية الشعبية . وليس فقط الشعبية . انما الشعبية التى تعبر عن العمال بمختلف اختصاصاتهم والفلاحين والكادحين بشكل عام لاحقهم . عاش معهم . عاشهم وعاش همومهم . وعاش مصر وغناها . وعاش الاقطار العربية وغناها . عاش الثورة واشترك فيها وكانت شعاراته واضحة ولم تكن اغنياته التى كتبها هو او كتبها له شعراء شعبيون من صحبة كبيرم التونسى وبديع خيرى او زجالون مصريون سوى اقوال ابناء طبقته ونعابيرهم . وكان على الموسيقى ان تعبر تعبيرا صادقا عن الكلام الصادق الذى لاحقه من صانع الى آخر ومن شيال الى آخر ومن زقاق الى آخر لاصطياده وصياغته . اما الطرب فيأتى من مسايرة روح الموسيقى والشعر اغان رشيقة جماعية .

(سيد درويش) سيد اصيل وصادق فى تبنى آمال شعب سينتصر. ولذلك ، لا عجب ان تسعى الأنظمة الى التعتيم عليه وعلى اعماله . ولا عجب من جهة اخرى ان تسعى الى الكشف عن جوهر ثورته واحيائها مجددا . واعتقد بان الجمهور وان لم يعرف بشكل كاف (سيد درويش) الا انه مستعد فى كل لحظة لاستقباله من جديد .

س — طبعى ان تركز على الأغنية من بين سائر الفنون ، فهذا اختصاصك ، اين تقف الاغنية برايك ، واغنيتكم تحديدا فى المرحلة التى نعيش بها ، وما دورها .. وكيف يمكنها ان تحيا ؟

ج . الأغنية . هى ذلك النوع من الفن الاكثر ملائمة للمرحلة التى نعيش . وهى ايضا النوع الاكثر اصالة فى التعبير عن واقع ملىء بالتقصير . عن واقع يجابه مسائل لا تجد حلا سريعا لها .

الأغنية ليست مجرد وثيقة عن حدث . وليست بحثا اعلاميا تحليليا جامدا ووصفيا . الأغنية صياغة شعرية للحدث الواقعى عن طريق تصوير الحدث الواقعى نفسه كلاميا ونغميا . وبهذه الطريقة تستطيع هذه الأغنية ان تكون عقلانية وعاطفية فى نفس الوقت ومن هنا شمولية

التأثير على المستمع . ان التعامل الشعرى بمعناه الكلامى والموسيقى فى الأغنية يقود بالضرورة الى تجاوز الحدث باتجاه ابعاده . الى تجاوز الظاهر باتجاه الباطن . بهذه الرؤية وبهذه القناعة اعمل الأغنيــة . (صياغة الحدث شعريا وموسيقيا) .

س ـ الحديث عن «تصوير الحدث كلاميا» ، يقودنا الى الحديث عن تعاطيك مع الشعر المنثور والشعر العربى المنظوم بشــكل عام ، كيف تعاطيت مع الشعر وكيف كانت النتيجة برايك ؟

ج . جاءت الموسيقى كى تلغى المسافة القائمة بين الشعر والواقع. تترجم ما كان مغلقــا فى هذا الشعر . ما يعجز عن ايصاله الشــعر تكمله الموسيقى بتزواجها العضوى والكلى معه فيصبحان حالة واحدة .

والمشكلات المطروحة امام هذا الشعر هى ظواهر طبيعية وليست نتيجة لحالة تنمو فى الفراغ . وبالتالى فالمشــكلة ليست فى التركيب المعقد . ولو تناولنا هــذا الشعر كما تقتضى مستلزمات هــذه الفترة ، وبشكله العــام كحالة خاصة غير قابلة لنظرة ذات افق محدود . لرايناه حالة غير منفصلة عن الواقع المعاش فهو حصيلة هذا الواقع صــورة هــذا الواقــع .

فى البداية قالوا ان هذا الشعر لا يلحن . لم يذهب احد من الفنانين الكبار الى مضامين الشعر الحديث والذى طرح المشــكلة فى وقتنــا الحاضر بشكلها الأكثر تعقيدا .

نستطيع اعتبار العمل الذى يقــوم على هذا الشعر ومزاوجتــه بالموسيقى والغناء عملا تاسيسيا .

تجربتنا مع الشعر لا تقف عند حــدود ولا ترتبط بزمن محدد بل هى حصيلة وضع عام شعورى وسياسى وفكرى . وهذا الوضع لا يقف عند جراة التناول لهذا الشعر او عمق التجربة من اجل الوصول الى حــالة الشعر الجميل بالكلمة والموسيقى والقصائد التى عملنا ونعمل عليهــا تختلط فيها الأصوات وتتمازج مع الآلات الموسيقية وتخرج بالأداء من الصوت الفرد الى صوت الجماعة الذى يستطيع ان ينقل المحتوى الدرامى للقصيدة .

وهذا كانت البداية . البداية التى تقف على حافة الأغنية التقليدية السابقة وتستشرف بحذر ودراية شروط نموها لتصبح عملا مستقلا بذاته. فوضع الأغنية ضمن هذا (الجو) اخرجها من تقليديتها وجعلهــا نوعا

احتفاليا . وهذا العمل فتح افقا لا يمكن رسم حدود دقيقة له وقد اوصلنا الى غنائية (احمد العربى) عن قصيدة ملحمية لمحمود درويش .

الشعر العربى الحديث يعكس حساسية ووجدان امة تنهض من نومها وتململ متلمسة طريقها . البعد الموسيقى لهذه النصوص من خلال العمل على تلحينها اضافة الى رؤية واحساس سياسيين ، كل هـــذه العناصر اجتمعت لتطلق ظاهرة الأغنية الجديدة ولتكشف فى النص الشعرى العربى الحديث اعماقه الوجدانية وهو ما لم يستطع الشعر نفسه الكشف عنها فى المدى الواسع الذى بلغته الاغنية .

س — من السؤال السابق نستطرد الى سؤال آخر حول علاقة الأغنية بالجمهور ، هل هذا النوع من العمل الذى تقومون به يسهل العلاقة مع الجمهور ، طبعا نرى علاقة ممتازة ، لكن كيف تفسرون ذلك رغم عدم «سهولة» المحاولة ؟

ج . صعبة الاجابة السريعة والمبسطة عن هذا السؤال . ان كنا نطمح الى علاقة نوعية خصبة تنتج حالة متقدمة . وجوا متقـــدما من التذوق الفنى والجمالى بين طرفى المعادلة .

فى كثير من الاحيان وفى البداية كانت الأغنية المقـدمة . تقـابل برد فعل لا يتناسب مع جوها من قبل الجمهور .

س — كيف ؟

ج . هنـــاك ايقاع داخلى لبعض الأغانى وهذا الايقاع الداخلى العميق على مستوى الكلمة الشعرية واللحن والأداء يتطلب حالة محددة من الاستماع . ولا يستوجب رد فعل خارجى . يستدعى (الابتهـــاج والتصفيق) الدائم . كاى ايقاع خارجى بل انه يتطلب مستمعا يعيش حالة اللحظة الشعرية والغنائية ، بكل تفاصيلها ، كى لا يسقط المستمع فى السلفية الدائمة ، ويسقط على كل اغنية حالة خارجية كانت قد استراحت وقبلت كل الأغنيات المقـدمة ، دون ان تكون علاقتها بالعمل المقـــدم علاقة ابداعية نقـدية .

هنا تصبح العلاقة خاطئة . مفرغة من محتواها منفصلة عن الدور المتوخى منها وتتحول الى تنويع متكرر للضجيج والانفعال المستنفر سلفا امام اية كلمة كنت اشير دائمـــا الى هذه النقطة الهامة فى الاحتفالات . ومن مرة لمرة اطلب الى الجمهور التقليل من حـــدة انفعاله المبـــاشر ،

خوفا من تحوله الى مردد مستهلك للاغنية ، فتضيع لهجتها او تتحـول العلاقة معها الى علاقة خطابية اعلامية دعائية . لا تترك فى النفوس الا ضجيجا لا يلبث ان يزول بعد الخـروج من القاعة او الملعب .

س ـ هل تعتبر ان لـكم «كميادين» جمهوركم الخاص ؟ من هـو هذا الجمهـــور ؟

ج . اغانينا يتداولها الناس الطيبون فى كل المناطق وبرغبة وقابلية. ومن اهداف الأغنية ومن طبيعتها الفنية ان تتوجه الى الصديق والى غير الصديق لكسبه الى مواقع انسانية مشتركة . فالحواجز قسم كبير منها مفتعل وقسرى والرهان على الوحدة هو رهان فعلى وجدى .

فمن لا يجد مكانا له فى الموقف السياسى لهـذا الفنان او ذلك قـد يستطيع ان يجد هذا المكان فى العمل الفنى وربما ساعتئذ يستطيع تفهم الموقف السـياسى .

ان الأغنية فوق الحواجز . مع تحفظ بسيط هو ان تغتنم الأغنية هذا التاييد العـام المسبق لتدافـع عن مستواها ولا تخيب آمـال واحساسيس مؤيديها .

احيانا هناك من تضايق من هذا الواقع وكانه يريد ان يحتكر الأمر لصالح فريق معين .

اننى اشتغل الأغنية من موقع اشعر انه مهم : البيئة ، المجتمع ، الوطن ، واشعر انه كلمـا انطاقت وانفتحت هذه الدوائر على ما هـو اوسع كان ذلك افضل . عندما يقـول (درويش) (انا احمد الكونى) اشعر بضرورة اى وحدة على الأرض .

من على هذه الأرضية وهذه الحساسية الجميلة يمكن لشعب مازال بحلم ، ان يعيش ويبقى ويغنى .

س ـ تحدثنا عن «رعاية الجمهور» اذا صح القـول لأغنيتكم ، هل يمكن الحديث فى المقابل عن رعاية رسمية لبنانيا او عربيا ؟

ج . الدولة عندنا تشكل اضعف الأطراف الموجودة على الساحة . وقد يكون لها اعذارها فى عدم ايلاء المسألة الثقافية اهتماما خاصا . خصوصا انهـا غارقة فى اوحالها . ولكن هذه الأعذار تتراجع عنـدما نعلم ان وجود الدولة نفسه رهن بعثورها على المحـاور التوحيدية فى البلاد والاهتمام بها . فمن المقـومات الأولى لوجود هذه الدولة انهـا

دولة واحدة لشعب واحد . وعندما يزول هذا العنصر تزول الـــدولة نفسها ولا يبقى مبرر لوجودها . هكذا تندرج المسالة الثقافية فى ســـلم الأولويات باعتبارها مسالة تطال عمق الوجدان الشعبى وتكشـــف عن وحدة هذا الوجدان .

فالدولة اللبنانية تتمتع بدرجـــة من (الهبل) قل نظيرها فى ما يتعلق حتى بمصالحها التكوينية .

س — ... والاعلام الرسمى العربى ؟

ج . تتفاوت طريقة التعامل الرسمى معنا فى وسائل الاعلام الرسمية العربية فنجد اغنياتنا معتمدة فى مدارس الجزائر ضمن الحصص الفنية وفى عـــدن ايضا . كما نجد ان هـــذه الأغنيات فى المقابل شـــبه ممنوعة فى بلدان عربية اخرى . انما الاكيد ان هذه الاغنيات متداولة ومعروفة باكثر الأشكال اتساعا على المستوى الشعبى العربى عبر (الكاسيتات) المستنسخة .

س — لكن الا يطرح ذلك ، اى استنساخ الكاسيتات مشاكل لكم على صعيد الانتاج والتوزيع ؟

ج . ملاحظة صغيرة ومهمة . نحن لا نستطيع ضبط توزيع الشريط الأصلى بسبب التزوير هنا وفى الخارج . من يرغب فى استنساخ الشريط يستطيع ذلك وبسهولة ومع ذلك تبقى النسخة او الطبعة الأصلية هى الأجـــــود .

وبشراء هـــذه النسخة (اى النسخة الأصلية) نستطيع متابعة مشروعنا الفنى والذى هو بحاجة الى هكذا ضبط وهكذا دعم كى يستمر .

س — الى اى حد يعنيك الصوت الجميل فى الأغنية ، أو ما موقـــع المغنى فى اغنية كالتى تقدمها ؟

ج. ان الصوت الجميل بحد ذاته لا يعنينا . انما هـــو يعنينا فى السياق الذى نعمل فيه .

(سيد درويش) قد كسر منطق الصوت الجميل الســـائد فى عصره واحدث رائعة جمالية جديدة سمحت بهـــا متغيرات المرحلة . هكذا نحن نغنى دراما الكسور الموجودة فى النفس العربية وفى الفكر العـــــربى وكذلك فى الجمالية العربية . على هذا نحن مع الصوت الجميل الرنان ذى الأبعـــاد الطبيعية الأولية الممتازة . ولكن هذا ليس شرطا لعملنا . اننا مهتمون بالأداء الصوتى لمـــا نسميه الحساسية الجديدة .

س — وصوت أميمة الخليل كيف تعرفه ؟

ج . صوت اميمة الخليل هادىء متزن . متميز بدفء شديد .

الأغنية عند اميمة الخليل جاهزة دائما فى الحنجرة . وفى العمق تؤدى دون تعثر . صوت اميمة الخليل ينضج ويباغت بالطاقة الكامنة فيه . ولكن كل هذا عادى وممكن ان تراه عند الكثير من اصحاب الأصوات الجميلة . الأهم والذى يميز أميمة الخليل هو ايمانها بالفعل الفنانى الذى تقوم به والطموح الذى تسعى اليه . تدرك اميمة تماما كيف يتكون الصوت وكيف يصل المبدع عبر نهج مغاير للتقليد السائد والنجومية السريعة الزائفة .

س — نعود لمسألة تعاطيك تلحين الشعر الحديث ، لماذا وكيف تم ذلك وأين ؟

ج . سنة١٩٧٦ ذهبت الى باريس تاركا بلدتى (عمشيت) معمجموعة من الأصدقاء . لم تحتمل المنطقة يومها ميولنا (اليسارية) . والتقيت هناك بمجموعة كبيرة من الشباب الوافدين حديثا او المقيمين هناك بدافع الدراسة او السياسة . وكان مجموع اللقاءات مع الشباب يكون مناخا اجتماعيا وسياسيا حارا تزكى طراوته الأحداث المتسارعة التى كانت تجرى فى لبنان والتى كانت تاخذ طابعها الدراماتيكى المعروف . وكنت احمل معى بعض دواوين (محمود درويش) افتح احدها بين الحين والآخر واستخرج المقطع او الجملة المناسبة لتصورى بانه مقارن بين الايقاعات اللغوية والمعنوية وبين الايقاعات الموسيقية . تعرفت بعدها الى الشعراء الشباب الذين كانوا هناك :حمد العبد الله وعباس بيضون . تعرفت عليهم لوحدى عبر قراءات شبه صامتة للنصوص الشعرية الحديثة . ومقاربات لهذه النصوص يغلب عليها طابع الحذر حتى الخوف . الخوف المصاحب دائما لأى مشروع جديد . بخجل وتردد بحت اعرض تصورى لضرورة غناء النص الشعرى الحديث . كان الشباب الشعراء يسمعوننى ويهزون برؤوسهم . ربما لم يدركوا يومها تماما ما هو مشروعى وخطورة ما احاول الخوض فيه .

ولكننى تابعت المهمة وتابعت وصفى الموسيقى لأكثر من نص شعرى وشكلنا هناك فرقة صغيرة وبالمتوافر انئذ (طبلة — ناى — كمان) صاحبها على العود . واطلقنا عليها اسم الميادين . وبدانا بتقديم الحفلات

فى القاعات الجماعية للطلاب . وكانت هذه القاعات تغص بالشـباب العرب كما هو الحال دائمـا عند اى نشاط يحدث هنـاك (ندوة ـ محاضرة ـ عرض فيلم) ونحن نخطو بخطوتنا الأولى من التجربة الغنائية الموسيقية . ولم استطع ولليوم التراجع عما بداته .

س ـ نعلم ان غنائية «أحمد العربى» جاهزة،لكن «يا محلا نورها» صدرت قبلها ، ماذا ينتظر «احمد العربى» للظهور ؟

ج . غنائية (احمد العربى) انجزتهـا من فترة وبعد عمـل دؤوب استغرق اكثر من سنتين وهى تنتظر الطبع على اشرطة واسطوانات ربما عما قريب .

س ـ هذه الغنائية كما تسميها ، ما علاقتها ببقية اعمالك اين تلتقى معهـا واين تنفـرد ؟

ج . هذه الغنائية تشترك مع بقية اعمالى بكونها نتيجـة تراكمية لها وهى مقدماتها الضرورية . وهذه الغنائية تختلف عن اعمالى السابقة بانتقالها من الجزئى الى الشامل الكلى . لحنت القصيدة كلها . ومدتها حوالى الساعة والنصف . فهى بالتـالى تعبير عن رؤيا متكاملة ذات موضوع واحد يتخذ الطـابع الملحمى وبالتالى تستطيع هنـا وصفها (بالجديدة) ـ الأغنية الجديدة .

وهذا العمل يتخذ اهميته ايضا من كونه فاتحـة لأعمال اخرى لهـا الشمولية نفسها عبر قصائد اخرى وبالتالى فانه يضعها علـى ابواب تاسيس شـكل جديد للاغنية العربية . يضعها فى خانة مضادة للاستجابات السهلة وردود الفعل الجاهزة ، اضافة الى انهـا تحاول ان تكون بحثا فى علاقة الموسيقى بالنص والمسرح بالتشكيل والرقص. حاولنا جاهدين اثبات ان هذه الأغنية الجديدة لا تنبثق فقط من اخضاع نصوص متقدمة لذوق موسيقى سائد ، بل اثبـات البعد الموسـيقى فى الدرجة الأولى ، وتقـديم بنـاء موسيقى مقتصد ومنضبط فى وسائله التزيينية والزخرفية والاستبعاد المثمر للحشو العاطفى والترداد .

س ـ ... وكيف انجزت هذا العمل ، أما من صعوبات ؟

ج. صعوبات كثيرة واجهتنى فى تنفيذ وتركيب غنائية (احمد العربى) منها العلاقة مع النص وهو بهذا الحجم والتشابك .

ومن محـاور العمل والتجربة ملء المسافة بين النص العـربى الحديث والجمهور بواسطة الغنـاء والموسيقى . وهكذا كنت اوجـ

مقاطع . واعيد مقاربتها من جديد كما كنت اضع اشـــكالا موســـيقية متعددة للمقطع الواحـــد لكى اختـــار عبر التكرار والتنسيق الشـــكل المناسب الأخير . اضف الى ذلك الى ما يسمى بالصمت اثنـــاء الغنـــاء . لم تمكنى هذه القصيدة الملحمية من اية فترة للسكوت . لذلك اضطررت الى المونتـــاج المتكرر حفاظا على درامية العمل . وهناك ايضـــا وفى مثل هذا العمل الطـــويل لا تستطيع ان تجد نفسك جاهزا للعمل او فى لحظة ابداعية مناسبة وهنا يصبح الجهد مضاعفا والحواس والأفـــكار والجسد كلها فى سياق استنفار شامل .

س — بعد كل هذا الجهد فى التاليف كيف تتابع تنفيذ العمل ؟

ج . استمع اثنـــاء مقاربة النص لاكتناه معناه . فقد اصبحت قارئا متازا ومداوما للشعر العربى الحديث . واستمتع ايضـــا فى لحظـــة التاليف حيث يستقل العمل الموسيقى كابداع فى موازاة منافسة مع العمل الشعرى . وهنـــاك لحظة الاستوديو عند التسجيل . انهـــا لحظـــة التعب الاكبر والمتعة الكبرى . تعب تكرار المحـــاولة لضبط التســـجيل وتحاشى نشازات الأداء الغنائى والموسيقى التى لا تحصى ثم متعة قطف المقطع الذى اكتمل . وبعدها هنـــــاك لحظة جميلة . العمل ، الشريط ، الاسطوانة مع الناس — الجمهـــور — اجد نفسى هنـــا فى ذروة ممارسة وجودى وتواصلى . انه التعويض الوحيد عن مسيرة التعب الطويلة حيث تتكرس التجربة وتستقل وتصبح ملكية عامة .

س — بعد «أحمد العربى» و «يا محلا نورهـــا» ماذا تعد ، وكيف تواصل ؟

ج . اعمالنا هى دائـــا ليست محددة بالاطار الســـياسى الصارم للأغنية . الجديد يبزغ فى جميع ميادين الحياة باشـــكال متفاوتة . ونحن ننوى ايلاء الجوانب غير السياسية المباشرة اهمية فى اعمالنا المقبلة لكى يكون العمل شاملا وملبيا للجـــوانب النفسية والروحيـــة والفكرية التى يعيشها الانسان العربى . انا اعمل اليوم على قصائد جديدة لبدر شاكر السياب وادونيس ومحمود درويش ومحمد العبد الله . وسيكون لهـــذه القصائد المغناة طعم ومذاق جديد فى هذا الوقت المشتعل بالقذائف والموت .

ندوة العـــدد

شعـــــر العــــــامية

ولغـــة العامية المصريـــة

تابع الندوة : على ابراهيم

على مدى ثلاثة اسابيع عقد مكتب الادباء والفنانين بحزب التجمع الوطنى ثلاث نـدوات ، عن شـــعر للعامية والقضايا القومية ولغة العامية وملامح للتطـور والصيغ الجمـالية الجـديدة لشعر العامية وعكست هذه الندوات ، ما يموج فى الواقع الثقافى الحالى من تيارات وافكار تبحث عن الخروج من طور البحث عن ملامح واصول وبنـــاء مرتكزاتهـا الى مرحلة للبنـــاء الفكرى الشامل ، الكلى النظرة للواقع الراهن والمستقبل ، واذا كانت بعض هـذه الافكار قد راعها التطرف ليس بمعنى الاتجاه بشكل فورى لتغيير للواقـــع الثقافى ، ولكن فى التعسف واطلاق الاحكام الكليـــة بنـــاء على مفردات ووقائع جزئية وعابرة ، فان المشكلة الحقيقية ، هى ان البيئة الثقــافية التى تنمو فيها هذه الافكار بشـــكل لا يسمح لها بالحوار والتفاعل الخصب مع الآراء المناقضة والمخالفة ، بـــل ويدفعهـــا قسرا ، بحكم الجمود الثقافى وسيطرة فكر بالٍ وراكد على الاجهزة والمؤسسات الرسمية ، الى الانطواء على الذات بما يجره من تضخم للذات واستعلاء على الواقـــع والرغبــــة فى استبعاده وليس نفيه جدليا من خلال التجاوز لما هو ارقى • وهكذا تحولت هذه الندوات الى مناقشات عن لغـــة العامية المصرية وابنيتهـــا وقواعدها المتميزة •

النـــــدوة الاولى ـ شعر العاميـــة والقضايا القومية :

قـــدم هـــذه النـــدوة الشــاعر ، حلمى ســالم وتحـــدث فيهـــا كـــل من دكتور سيد البحراوى وعقب عليه

عبد الحكيم قاسم ثم للشاعر محمد عليوه ، واحمد طه ·

شعر العامية ملمح هام من حركة الواقعية فى الادب والفن

قال الدكتور سيد البحراوى ، خلال الاسبوع الماضى فوجئت مفاجأة مذهلة بعدم وجود اى دراسة نقدية او نظرية أو علمية أو تاريخية أو مقالة صحفية عن شعر العامية وكيف تتحمل الاجيال الحالية مسئولية أن يكون لهذا الانتاج الفنى المتميز والذى يشهد له الجميع انه على مستوى راق بدون دراسة لتاريخه أو حركته · وهو ما يدعونى ان اتوجه بالشكر لفريق مكتب الادباء والفنانين الذى انتبه لهذه المسألة ، وعلى الجميع ان يتحمل مسئوليته فى دراسة هذا الانتاج علميا ونقديا ·

وسأحاول ان اقدم مجموعة من المسلمات الاولية التى يمكن ان يتفق عليها الجميع كاطار عام للمناقشة · ومن هذه المسلمات ، ان العامية المصرية ، ايا كانت لغة أو لهجة ، وسيلة الشعب للتعبير عن نفسه وعن احتياجاته المادية وغير المادية منذ فترة طويلة جدا · وعندما سألت بعض المتخصصين ، ما اذا كان يمكن تحديد فكرة محددة او زمن محدد لبداية العامية المصرية ، فكانت الاجابة ، انه يصعب ذلك وان كانت هناك مؤشرات عامة على ان القرن الرابع الهجرى كان بداية لتحدد ملامح واضحة للعامية المصرية والعاميات فى الاقطار العربية ، وبالطبع ربما كانت بذور التفاعل بين اللغات واللهجات السائدة فى مصر حدث من قبل الاسلام الى ان تبلورت بوضوح فى القرن الرابع الهجرى · وهناك فص (للمقدسى) فى كتابه (أحسن التقاسيم) عن الخصائص المميزة لكل اقليم من الاقاليم التى رآها فى جولته التى قام بها فى القرن الرابع الهجرى · ونحن نلاحظ بعض ملامح هذه العامية المصرية حتى فى الشعر الذى اعتبر فصيحا بعد الفتح العربى الاسلامى ومنذ القرنين الثانى والثالث الهجريين فالفنون العامية قديمة وممتدة فى التاريخ العربى والاسلامى ، وتزداد الرغبة فى التعبير عن النفس بالعامية ، عندما تتراجع الفنون الرسمية ، فى التعبير عن الحاجات الروحية ، والجمالية للشعب ، وعندما يتراجع كتاب الفصحى واللغة الفصحى لصيغة عامة · ويقدم الشعب بنفسه فنونه ، ومن هنا فان فترات انحطاط الادب الرسمى تعنى ازدهار الادب والشعر العامى ·

قانون تطور التعبير بالعامية :

وعندما نتتبع نشأة من الزجل ، وهو اكثر الفنون الشعبية تداولا يقودنا الى قانون تطور التعبير بالعامية · فالزجل نشأ فى الاندلس متولدا من فن الموشحات بعد ان استولى عليه المثقفون وحولوه من ادب شعبى الى ادب رسمى ، عند ذلك تحرك الشعب وولد من الموشحات فنا شعبيا هو الزجل ، الذى ازدهر وانضوى تحته مجمل الفنون الشعرية مثل المثل ، والموال ، وغيرها من الفنون

الشعبية ، واستمر الزجل حتى الوقت الحاضر وابرز ممثليه (عبد الحميد البنهاوى) ولكن فى اواخر الاربعينات بدات حركة جديدة حرص اصحابها على تمييز انفسهم عن الزجل والزجالين ، لاسباب كثيرة ، اهمها من وجهة نظرى ، هى رغبة الشعراء فى ان يكونوا صادقين مع تجربتهم • حين ان التجربة الشعرية التى قدمت اواخر الاربعينات واخذت طابعها المميز فى منتصف الخمسينات وما بعدها ، تجربة متميزة واضحة عن الزجل سواء فى الشكل او المضمون او الوسائل التى يستخدمها الشاعر لصياغة مضمون تجربته • فالزجل كان يتناول غرضا محددا ، ويحرص على ان يتضمن الحكمة ويعتمد ايقاع مجمل العناصر المميزة للشعر العربى القديم • ورغم تمايز الزجل عن الشعر الفصيح الا ان استخدام اوزانه ، او خلق وزنا خاصا للزجل ، وفى الغالب استخدم ايقاع واحد وبحر واحد ونمط قافيه واحد ، بالاضافة الى اعتماده على نفس منطق الشاعر القديم فى التركيب المجازى وكان سائدا ما يسمى بعد الحكاية ، اى وضوح العلاقة بين الطرفين • واختلفت الاوضاع مع بيرم التونسى الذى كان يحمل ما تسميه ملامح رومانسية ، وهو ما جعله ينوع فى الاوزان والقوافى ونلحظ تاثير بعض الاصوات وان كنا ندرجه فى اطار الزجل عامة • ويختلف شاعر العامية فى انه لا ينطلق من غرض محدد مسبق فى ذهنه وانما لديه تجربة شعرية تاخذ ملامحها مع التشكيل وتنحت لنفسها مجراها الخاص بمعنى ان تدخل اكثر من وزن وتستخدم التفعيلة بطريقة موزعة غير منطقية ، تستخدم القوافى أو لا تستخدمها ، اى نفس تقنيات حركة الشعر الحر •

شعراء اليسار والتوجه للجماهير :

ومن وجهة نظرى ان توجه الشعراء للعامية كان منذ البداية لرغبة واضحة فى التوجه نحو الجماهير ، وهناك نص لسلامة موسى فى كتابه (البلاغة العصرية واللغة العربية) يتهم النقاد الاشتراكيين بانهم يميلوا لاستخدام العامية ويتهم هو النقاد وبانهم لا يفهموا هذه الظاهرة ، لان استخدام الاشتراكيين للعامية يرجع لاهتمامهم بروح الشعب ، واعتقد ان هذا هو المبرر الاساسى لنشاة حركة شعر العامية • وهو ملمح هام من مجمل ما اسميه الحركة الواقعية فى الادب والفن التى ازدهرت فى الاربعينات • وربما اكون مغاليا بعض الشىء ، عندما اقول ان نشاة شعر العامية الحديث نشاة يسارية ، بمعنى ان مجمل التوجهات العامة لحركة شعر العامية المصرية كانت لشعراء يساريين ، ومرتبطين بتوجيهات اليسار للجماهير ومخاطبة الشعب واعتمد فى هذا الحكم على معلوماتى الخاصة لعدم وجود معلومات تاريخية • واذا ما اتفقنا على ان التوجه لشعر العامية كان انجازا يساريا ، فمن المنطقى ان تكون منطلقات الشعراء طبقية ، وبهذا

المعني يكون شعر العامية ضد القومية العربية بمفهوم القوميين العرب المثالى الذى يتجاهل الخصائص النوعية لكل شعب من شعوب المنطقة العربية · بينما هم وحدويون تقوم رغبتهم فى تحقيق للوحدة العربية على اسس صحيحة لا تكون متجاهلة الفروق النوعية لكل شعب من الشعوب · بل وحدة تتحقق بين شعوب متميزة ، وواضحة التمايز · لكى تكون على اساس علمى ودائم · منهم قوميون بالمعنى العلمى وليس بالمعنى المثالى واتهامهم بانه ضد القومية بهذا المعنى غير صحيح · وما ادركه شعراء العامية فى الخمسينات ، وصل اليه القوميون العرب فى السبعينات ·

شعر العامية بعد ٦٧ اقل توجها للجماهير :

فى تقديرى ان علاقة الجيل الأول بالجماهير الذى اعتبرته أحد الاهداف الاساسية للكتابة ، كانت اكثر وضوحا من الجيل الثانى والجيل الثالث خاصة بعد ٦٧ ، لاهتمام شعراء العامية بتنمية القصيدة للغتها وقدرتها على التوصيل ، وبمعنى ادق فان القصيدة العامية بعد ٦٧ تسعى لان تكون القصيدة حديثة ، تهتم بالبناء سواء اكان دراميا او دائريا ، تتهم برؤية الشاعر اكثر من اهتمامها بالتجربة الموضوعية الخارجية ، وربما لا يعتبر هذا عيبا لأن وراءه العزلة التى تحرص السلطة ان يكون للفنانين بصفة عامة والشعراء خاصة معزولين عن الجماهير · وهذه المسالة ذات اثر واضح على شاعر العامية لان علاقته بالجماهير اساسية فى التشكيل ، فاذا ما انقطع عن جمهوره الطبيعى ، ينسحب من مجال التواصل معه ويكون همه ان تحمل القصيدة رؤياه الخاصة ، وربما تحمل اغترابه وما اخشاه هو ان شعر العامية يكاد ان يصبح شعرا ، وبالتالى لم تصبح اللغة شىء ذا قيمة ، اصبحت مجرد ، أداة مثل الفصحى تماما ، ولا يوجد تمايز لشعراء العامية · وانما المسالة اصبحت لن هناك تقاليد للكتابة بالعامية ، التى اصبحت غاية لذاتها · واخشى ان يتحول شعراء العامية ، الى شعراء رسميين · لان التجربة الفردية فى شعر العامية اصبحت موجودة وعلاقتهم بالشعب ليست وثيقة واصبح شعر العامية واقفا فى المسافة ما بين الشعر الشعبى والشعر الرسمى ، وان كان هو اقرب من وجهة نظرى الى الشعر الشعبى · وان كان قربه من الشعر الرسمى ليس اتهاما بل توصيفا لكيفية وصوله لمتلقيه عبر الادوات الرسمية ، الصحفية ، الاذاعة، التلفزيون ، واقول ان مجمل ثقافتنا هى ثقافة تقع فى هذا النطاق واقرب الى الثقافة الرسمية ، وحتى صحافة حزب التجمع والكتابات التى يكتبها التقدميون من ادب وشعر وقصة قصيرة ·

القاص · عبد الحكيم قاسم :

(مستويان للتعامل مع اللغة)

عرفت الشاعر فؤاد حداد فى سجن الواحات وعرفت صلاح جاهين من

كتاباته ورسومه واحس لفقدهما بالألم الحقيقى ، بالنظر الى لحظات سعادة ، نجحا فى ان يملأ بها حياتنا جميعا . وانا احس بغربتى فى مكانى هذا فليس لى بشعر العامية علاقة سوى استماعى اليه من حين لآخر ، وانا احس بنوع من الخوف ازاء شعراء العامية وجمهورهم ، فهم قوم ملبئون بحماس وافر وغامض ، متصل باسباب حماسية وعميقة وشديدة الغربة على وشديدة الاستغلاق على فهمى وما ذكرت الشاعرين الكبيرين ، الا لأجد مساحة فى وجدانكم تتيح لى ان اتكلم . فنحن فى احتياج شديد لأن نعرف ماهو شعر العامية على كثرة ما نكتبه وما نسمع اليه . ويجب ان نضع له فى النهاية تعريف ما . وما قاله د. سيد البحراوى عن عدم وجود دراسة نظرية يؤكد هذا ، وتصورى للوصول الى هذا التعريف انه يجب ان تعرف ما هى اللغة العامية وما هى اللغة الفصحى . وفى تصورى انه يوجد مستويان للتعامل مع اللغة ، المستوى الدراج الذى يأتى على البديهة ، وبسرعة وفى الشئون العامة والقريبة للفهم . ومستوى اكثر تأملا وضبطا ودقة وشمولا ، وهو المستوى المكتوب ولدى كل شعب هذان المستويان . واعتقد ان علماء اللغويات قد كتبوا ، كتابات كثيرة فى هذا المجال وان كنا لسنا فى حاجة الى التعرف على تجارب الشعوب الاخرى ، لأنها لن تشبه من قريب او بعيد تجربة شعبنا ولكن علماء العرب هم الذين بداوا اثارة هذه المشكلة ، وقسموا تعاملنا مع اللغة الى لغتين لغة عامية ولغة فصحى ، وبدى هذا فى صورة علمية رصينة ، ووثيقة ، وان كان لهذا التعرض منطقه وغايته وهدفه واعتقد اننا خليقون بأن نعيد طرح القضية . فاللغة العربية وافدة على الشعب المصرى من الخارج ودراستها لا تنفصل عن دراسة دخول الاسلام مصر . وبصرف النظر عن النواحى اللاهوتية ، فان الحركة الاسلامية التى بدأت برسالة النبى محمد هى حركة توحيد للشعوب فى مواجهة الغزو الرومانى ومن قبل الصليبى لهذه المنطقة . واصبحت اللغة العربية ، هى اللغة القادرة على تصوير هذا الوجدان الجديد فى مواجهة الغزو الأجنبى والاتجاهات الشعوبية .

ومن هنا ابدا اول تعليق على الدكتور (سيد البحراوى) عن ما قاله ان شعر العامية يكاد ان يصبح شعرا فقط معنى هذا انه حينما استقر واصبح متميزا فى ثقافتنا اتجه الى الاحساسات التى يمكن ان نسميها فصيحة وخرج من الرطانة التى لاتملك افق المقاومة الى اللغة الرسمية التى تستطيع أن تتصل نبرات عميق وطويل فى مقاومة التدخل الاجنبى .

وما قاله د. سيد عن نشأة شعر العامية فى احضان اليسار ، فانا اشكك فى حقيقة علاقة اليسار بالشعب . فلم يكن اليسار فى مصر ،

فى اى وقت من الأوقات شعبيا ، وانما هو ادعى الشعبية بقوة وحماس خارق حتى خجل الناس ان يردوا عليه هذا . ولم يكن سلامة موسى بطلا شعبيا فى لحظة من لحظات حياته ولا قريبا من الشعب وانما كان مثقفا فاذا دافع عن الشعر العامى فهو قصير الباع ، قليل الحيلة ، وكان الشعر العامى اداة من ادوات اليسار المخالفة لما هو سائد اما تعبير الشعب عن نفسه عندما تعجز الفنون الرسمية ، فأنا هنا استعيد المفهوم الماركسى (البناء الفوقى ، والبناء التحتى) فاذا ما كانت الابنية الفوقية غير متصلة اتصالا حميما بالابنية التحتية، وكانت الطبقة المثقفة انعزلت عن الشعب ، اما تبتريكها « او تقريبها، او رطانتها بلغة عربية قاموسية وغير مفهومة . هنا يبقى الشعب وحيدا وعليه ان يغنى مواويله . وها لحظة يجب عزلها ودراستها لا ان نجعل فيها قانونا مرجعيا .. اما القول بأن الدافع لشعر العامية هو رغبة فى الصدق مع النفس فأعتقد أن شاعر العامية قليل الصدق مع نفسه ، وان الصدق مع النفس قضية ذاتية وشخصية وليست قضية اللغة فى حد ذاتها ، فهناك شعراء مبدعون وهناك شعراء على التبن يرددون ما قاله احد الشعراء للمبدعين . ويقول سيد البحراوى ان شعر العامية ضد القومية العربية وانا اقول انه لا يوجد شعر جميل ضد شىء ما ، فالفن مع الانسان سواء كنت احبه او لا احبه .

الشاعر — محمد عليوه

كانت جماهيرية شعراء الخمسينات تفوق ما بعدهم لأنه السلطة كانت وقتها ضد الاستعمار والصهيونية ، وهناك مساحة من الاتفاق مع شعراء اليسار المناهضين اساسا للصهيونية والاستعمار . ولهذا كان شاعر مثل عبد الرحمن الابنودى جماهيريا لانه كان يكفيه ساعين فى برنامج « بعد التحية والسلام » واتح لى اذاعة او شارع ولترى جماهيرى أم لا .

ويقول د. البحراوى ان شعر العامية يكون جمالياته الخاصة التى تفصل عن روح الشعب المصرى . وهنا نسأل هل يجب ان تقف اللغة عند حد معين لكى تظل مرتبطة بالشعب أم يجب تفجيرها وتطويرها .

وأنا استطيع ان اجزم ان العامية لغة ، لأن شعب يحملها ويتكلم بها ويعبر عن نفسه فلماذا لا تكون لغة، وهى لها مقومات خاصة فنحن فى العامية باضافة حرف (ب) يصير اى فعل مضارع مستمر وهو غير موجود فى الفصح ويستخدم الاسم الوصول (اللى) فى حالة الفرد والمثنى والجمع، نستخدم بدل (لا) النافية كلمة (مش) او أضيف (ش) فى نهاية الكلمة واجتهادات مجموعة (مواسم) التى اثبتت ان العامية ليس لها نائب فاعل .

الشاعر احمد طه

قضية اللغة العامية ، وارتباطها بالقومية العربية او الوحدة العربية، او السياسية حقيقة موجودة وتحتاج الى بحث ودراسة . ويجب ان نكون شجعانا لنقول ان الدولة الاسلامية هى التى امتدت بالتاريخ فى هذه المنطقة . ولم يستمر الحكم العربى سوى قرن واحد وانتهى تماما بسقوط الدولة الاموية ، وليس هذا ضد القوميات لأن القوميات لها شروطها ومرتكزاتها ، التى لا تتعلق بهذا الحكم او ذاك . وبعد ان استوى العباسيون على الحكم تعددت الدول الاسلامية ومعظمها لم تكن تتكلم العربية قبل الفتح ومنهم شعوب عريقة مثل مصر ، وفارس والاندلس وغيرها . ولم يرتبط أدب العامية مطلقا بيسار اويمين . ولدى ابن خلدون الذى عاش فى القرن السابع الهجرى . ان ادب العامية كان مزدهرا فى الاندلس ومصر والعراق . اى بعد انهيار الدولة العربية المركزية ، وخاصة لدى الشعوب ذات التراث واللغة التى اعتمدت على الابجدية العربية ولكنها انجبت لغة اخرى تعتمد على الابجدية العربية ، وجزء من تراثها بالاضافة الى تراث هذه الشعوب الخاص ومن الثابت تاريخيا ان الشعب المصرى لم يتكلم العربية ، الا فى القرن الرابع الهجرى تقريبا ، وقيل ان الخليفة العباسى عندما حضر الى مصر فى القرن الرابع الهجرى كان معه مجموعة من المترجمين ولكن لان التاريخ ، تاريخ دول وتاريخ رسمى وعربى ، فقد تم طمس آداب الشعوب القديمة كالشعب المصرى ، والا اين ابداعات الشعب المصرى فى الالف سنة السابقة على الاسلام فالتاريخ الذى طمس آداب حركات شيعية وصوفية غيبية وباطنية قادر على طمس تراث شعبى . ولا يبقى غير تراث المؤسسات الرسمية المدون ومع استيباط اللغة العربية بالدين يرى البعض انها كانت فى مواجهة الامبراطورية الفارسية والرومانية وهو قول فيه شك كبير . وكيف نفسر ان اللغة العربية الآن فى مواجهة الغزو الاوروبى ، هل هذا يعنى أن التاريخ يكرر نفسه ولا يسير الى الامام . وهو شىء ينتمى لنظرة غير علمية . وتفسير مرفوض ولا اقبله ولا اعتقد ان احد يقبله على وجه الاطلاق .

وادب العامية ازدهر فى الشعوب القديمة مثل الشعب المصرى ، بعد أن أصبح جهاز الحكم ، اجنبى ، تركى أو غير عربى ، وذلك منذ تدهور الدولة العباسية وكون الشعب لغته الجديدة العامية وادبه العامى ، واستطاع الشعب المصرى تمصير الاسلام وتمصير التراث العربى الوافد الى مصر مثل الزير سالم والف ليلة وليلة والهلالية واعطاها من سمته وهويته ، اى ان ادب العامية

سابق على اليسار واليمين ومسألة احياء القومية العربية فى العصر الحاضر . ويجب النظر اليه مجرداً عن الأفكار المسبقة ، تجاه الاسلام او القومية العربية .

واقول ان اللغة العربية نفسها بدأت تدخل عصر الآداب العربية المتعددة وبالتالى عصر اللغات العربية المتعددة ، ومنها العامية المصرية . وهنا احب ان انوه انه لم يتكلم احد عن الفترة النفطية فى محاولة لطمسه مرة اخرى فهناك ادب فى مصر موجه اساسا لدول النفط التى ترتدى عباءة الاسلام او عباءة سيبويه . وادب العامية فى مصر كان مزدهرا فى تلك الفترة لأنه تعود التجاهل من المؤسسة الرسمية وهو لا يريد ان يصبح ادبا رسميا .

د. صلاح الراوى

العامية المصرية ، مثل المرأة المصرية تقع عليها طبقيتان ، طبقية الرجل ، اى طبقية شعراء الفصحى والمكرسين لها وطبقية المجتمع ، دون اى هوامش ايديولوجية على الموضوع . وانا اتساءل ما المقصود بالاقليمية من حيث المبدأ فهل مجرد التعبير والتشكيل الفنى الجمالى بالعامية ، يعنى ابتداءا (الاقليمية) ام تكريس بمضمون الشعر ، اى يتضمن مضامين مضادة للقومية ؟ . هذا سؤال اطلقه فى الفراغ . ومعنى هذا اننا نستخدم لغتان ، عربية ، واخرى غير عربية، مع ملاحظة ان عكس الفصحى هى الاعجمية وليست العامية وانا اعتبر ان لغة قريش ، هى لغة حركة يوليو ، وامتداداتها . ثم ماذا نقول عن الشعوبيين الذين انتجوا شعر بالفصحى مثل ابى العتاهية وابى الحسن بن هانىء ، هل هو ضد القومية ؟ هل هو عامية مع انه كتب بالفصحى ؟ مع ملاحظة ان كل تجديد يتهم بالشعوبية . ومن اطرف الأشياء ان الاستاذ ، رجاء النقاش، كتب دراسة عن (القمر والطين) ديوان صلاح جاهين ، وروفيه على الانعزاليون فى مصر (د. لويس عوض ، وتوفيق الحكيم) ويرى ان كل دعوة للعامية هى دعوة شعوبية، مستندا الى مفهوم الدين وهو يصف دراسة الدكتورة نفوسة زكريا ، مدرسة علم اللغة فى جامعة الاسكندرية بأنها باللغة القيمة والعمق والأهمية ، وانا اراها باللغة السطحية ، والتفاهة لأنها تبدأ فى المقدمة بأن العامية بلاء ابتليت به مصر ، وارتبطت بالمستشرقين واهدافهم الاستعمارية ، وتقول انه لحسن الحظ انها اكتشفت ان الشعر برى من العامية . وارجو مراجعة ما تقوله الورقة المقدمة من الندوة عن أن الشعر العامى ارتبط بالمد الوطنى ، ثم تقول ان صعوده ارتبط بالانحطاط الثقافى ، اى ان كل صعود وطنى مرتبط بالضرورة بانحطاط فى الثقافة الرسمة . وهذا طرح رسمى .

وشعراء العامية فى حقيقة النفط مورس عليهم ، ثلاث طبقات ، طبقية الفصحى وطبقية المجتمع وطبقيــــة النفط . والحمد لله انه لم يغير شاعر عامية طريقته ويكتب بالفصحى من اجل النشر فى صحف النفط . وكنـت احب ان نضع مكان الحقب النفطيـة مسألة أهم وهى انغماس الشـعراء فى كتابة الأغنيـة اليومية لأنـه ذو تأثيرات عميقة . واتفق مع الدكتور سيد البحراوى فى ذهول عن قلـة الدراسات العامية . وانبه الى بعض الدراسات الاولية ، مثل دراســـة سيد خميس عن ديـوان (الأرض والعيال) لعبد الرحمن الابنـودى . ودراسه لرجاء النقاش عن ديـوان (القمر والطين) ودراسة رديئة فى جزئين (لنبيل خلف ، فى مجلـــة ومصرية) (•).

واعود الى ما قاله الدكتـــور البحراوى ، فلم تكن بداية شـــعر العامية بفؤاد حداد وصلاح جاهين ، لأن المنطقة الكبرى لشعرهما فى دائرة الزجل . بينما الانتقالة الحقيقية فى شعر العامية كانت مع الابنودى وسيد حجاب وحجاج البارى وفؤاد قاعود وزين العابدين فؤاد . وان كان شعر العامية يمتد بجذوره الى قرون طويلة مضت حتى (ابن سيدون) الـذى مات سنة ٨٦٨هـ . وتأثيراته على فؤاد حداد واضحة فالعامية كشعر ظهرت قبل اليسار واليمين الا اذا كان يقصد باليسار المعارضة بشكل عام ومطلق وكيف يكون شعر العامية ضد القومية وأممى فى نفس الوقت . وكتـــاب (المعرب) ودرس صاحبه ما دخل فى القرآن من الفاظ غير عربية مثـــل (جهنم) وقال ان العرب اخذت هذه الالفاظ واجرتها مجرى لســـانها وحولتها الى عربية فكيف بالله يمنع علينا ما لم يمتنع عن القرآن هـذا سؤال ؟

وبالنسبة لمـا قاله عبد الحـكيم قاسم عن بداية اتجاه شعر العامية الى الاحساسات الفصحية فما معنى الاحساسات الفصحية ؟ عندالبلاغيين العرب ، اللفظ الفصيح هـو "اللفظ الذى ليس حوشيا وليس متنـــافر الحروف أو غريبا على السمع ، فهل هناك احساس فصيح ؟ .

ولا يقتصر وجود شـعراء متن وحاشيته على العامية كما قـــال الاخ عبد الحكيم قاسم فهنـــاك فى الفصحى شعراء على متن ادونيس وصلاح عبد الصبور .. الخ .

احمـــد مجـــاهد

أستطيع ان ارصد بداية شـــعر العامية فى فترة مبكرة جدا ، عن ابن خلدون أو العصر العباسى ، بل منـــذ نشأة الشعر الجاهلى ، فبجـــوار القصائد الجاهلية كان يوجد الاراميز الشعبية . وشعر العـامية يتنى ، شعر العامة الذى يستخدم اللغــة البسيطة والأفكار القريبة . ولهـذا فالشعر العامى موجود وممتد ولا ننكر تبنى الحركة التقدمية لهذا الاتجـــاه

بصفته اقرب الى الوجدان الشعبى وهو الذى افسد الشعر وحوله الى منشور سياسى ووسعت الفجوة بينه وبين الابداع الفنى .

واختلف مع الدكتور البحراوى فى ان القصيدة العامية اصبحت قريبة من الفصحى فالقصيدة العامية تختلف فى اللغة عن الفصحى لكنها تتفق معها فى الفكر والمضمون وفى رايى ان الاختلاف اساسا فى الصورة ، فالشعر هو تعبير بالصورة ، ويتنفس والشاعر العامى ببساطة الصورة . وهو ما يعجز عنه شاعر الفصحى .

الشاعر سيد حجاب :

اللغة كائن حى متجدد

ازعم ان هناك لغة عامية واكثر من هذا عاميات مختلفة فى المنطقة العربية وفصحيات مختلفة ايضا . والمسألة هل تنظر للغة بمنظور سكونى استاتيكى ثابت على انها كائن تمت ولادته وتشكيله نهائيا ، ام ككائن حى يمارس الحياة ويتجدد مع تجدد الحياة ؟ ويعقب هذا السؤال عن متى ظهرت العامية ؟

وازعم انها ظهرت فى وقت مبكر جدا ورغم انى لم اجد نصوص ، لكن اجد نص لدى الاستاذ حسن صبحى البكرى فى الخمسينات (يابهية خبرينى) جمعه عمال الاقصر ، يقول عنه ، ان نص هذه الاغنية موجود فى اغنية فرعونية قديمة فكيف وصلت هده المعانى والاخيلة من الفراعنة الى الفلاح المصرى سنة ١٩٥٠ .. فيقينا هناك وحدة لغوية لم ترصد بما يكفى فى الوثائق الرسمية . وهذا يعنى ان العامية المصرية كانت ضرورة حياة ، وظلت تنمو الى ان تصل لهذه الكيفية وقد ابدعت فنونا لم يصلنا منها الكثير ونحن بانتظار دراسات اعمق عن هذه المقولة . والاشكالية الثانية ان كلمة زجل لا تعنى معنى محددا ، فكلمة الزجل الوحيدة جاءت على لسان شاعر يقول :

مررت على مادى سواك
فراعنى به زجل الامجاد فوق المكارم

واعتقد ان اخلاق كلمة زجل على شعر العامية كان نوع من التعالى الرسمى من نقاد رسميين ازاء ادب العوام . وحتى الآن مازلنا نحمل هذه المقولة المتعالية دون النظر الى مغزى صحتها . وباختصار شديد ، فالكلام اما شعر او نثر ولا يوجد صيغة اخرى . وتضييق الكلام ، شعرا او نثر اوزجل .. فهو تبسيط مخل . وبسبب كثير من الشعر المصرى الذى ابدعه شعراء مجهولون عن اطار الشعر العظيم . وما يطلق عليه تجاوزا (زجل) فهو ما يقف عند حدود النظم للمعنى يستوى فى ذلك ابن مالك والزجالين الذين لم يصلوا لدرجة الشعر وبيرم التونسى وابن عروس فى كثير من اعماله . وتصبح المسألة باختصار شعر أم لا شعر ، وما هو دون الشعر يدخل فى اطار (الزجل) والمفروض ان يكون الشاعر

صادقا مع نفسه وان ينقل لنــــا شهادته البسيطة بمعنى أن يشـــكل موقفه من الكون جماليا بأدوات الفن أو الجنس الذى يستخدمه اما ان يصل أو لا يصل للجماهير فمسألة يدخـــل فيها جهد النقاد والمنـــاخ الثقـــافى والسياسى . السائد وليســت من مسئولية الشاعر ، فليس مطـــلوب من الشاعر الا ان يكون شـــاعرا ، شاهدا ، صادقا ، وبريئـــا . وحين تتكون رؤيته يصبح قصيدا مركب ، مثل القصائد التى نراهـــا . وليس مهمة الشاعر التحريض وانما الكشف ، فاذا كانت مهمة الفيلسوف كشـــف قوانين الوجود الكلية ، فمهمـــة أن يكشف القوانين المنعكســـة فى داخل الفن من خلال شهادته الحميمة .

فى العـــدد القادم

*** قصيدة لم تنشر من قبـــل**
للشاعر : محمد الفيتورى

*** * ***

*** تعقيبان على ملف الحركة الأدبية فى الشرقية**
لعبـــد العليم موسى
وابراهيم الدمرداش

دليل المصطلحات الأدبية

ترجمة واعداد : احمد الخميسى

راديو وادب :

كلمة راديو مشتقة من الكلمة اللاتينية "Radus" وتعنى الاشعاع . ويعد الراديو أحدى الوسائل الهامة الكبرى لاذاعة ونشر الأدب . وليس فى اللغة الروسية مصطلح يشير بكلمة واحدة الى نوعية العلاقة التى تربط الكاتب والاذاعة . وقد جرت فى الثلاثينات محاولة لدمج كلمتى « كاتب — راديو » ولكن لم يكتب لها الانتشار . وليس فى لغتنا العربية ايضا مصطلح من هذا النوع ، بل ان ما نسميه « كاتب اذاعى » لا يشير الى دلالة محددة . فقد يكون ذلك الكاتب روائيا يكتب للراديو بصورة مؤقتة ، وقد يكون كاتبا حرفته كتابة التمثيليات . وبالنسبة لاذاعة الأدب ، يمكننا ان نلاحظ نوعين من من الأدب المذاع ، الاول هو ما جرت كتابته خصيصا لراديو ، والثانى نصوص معدة عن روايات واعمال ادبية نشرت مستقلة عن الراديو . وفى محطات الاذاعة الكبرى تشغل البرامج الادبية فى المتوسط حوالى خمس المادة التى يذيعها الراديو . وقد اشار الشاعر الكبير «مايكوفسكى» الى اهمية الراديو كاكتشاف ، ووسيط لنشر الأدب ، فقال : « الراديو احدى وسائل تقدم الكلمة اللاحق ، وتقدم الشعار ، والقصيدة .. » . ويعد ماكسيم جوركى ، ومايكوفسكى ، وديميان بدنى ، من رواد البرامج الأدبية فى الاذاعة السوفيتية . وتشكل البرامج الادبية فقط ، والتى تذاع شهريا فى الاتحاد السوفيتى حوالى (٣٢٠٠ صفحة مطبوعة) ، اى حوالى (مائة صفحة مطبوعة يوميا) . ويلتقى المستمع يوميا عبر الاثير بكبار الكتاب والنقاد والصحفيين السوفييت .

وجدير بالذكر ان الكاتب «ف . ن . باخنتون» قد قال ذات يوم : « انى احلم بالكتاب المذاع .. وسيصبح ذلك الكتاب قضية المستقبل القريب » . وقد تحقق حلم كاتبنا ، اذ يجرى بث روايات كبار المؤلفين يوميا باصوات اشهر الممثلين ، منفردين ، اومجتمعين ، بالقاء فنى ، يصور بالنبرة المواقف والشخصات ، فهى قراءة تمثيلية تعبيرية . ويجرى اذاعة مقاطع من الأعمال الكبيرة (مثل الملاحم) والتى لا يسمح حجمها باذاعتهاكاملة .

وظهرت ، مع مرور الوقت، مفاهيم جديدة خاصة بالاذاعة مثل : «الدراما الاذاعية» ، « التمثيلية الاذاعية » (انظر المصطلح) . ويعتقد الكثيرون من المشتغلين فى الحقل الأدبى ان الاذاعة قد انشأت بالتدريج شكلا ادبيا مستقلا ، تجدر دراسة خواصه.

أخيراً ، فقد انشأت الدول الكبرى اذاعاتها فى العشرينات من قرننا هذا، وفى تلك السنوات (عام ١٩٢٤) عرض «آرثر ديلانى» مندوب شركة «ماركونى» على الحكومة المصرية انشاء اذاعة مصرية حكومية ، وتعطل المشروع عشر سنوات ، أنشئت خلالهما بمبادرة من المصريين والمستوطنين اثنى عشرة محطة فى القاهرة والاسكندرية ، وكانت تبث مختلف البرامج باعتبارها محطات «اهلية». وبعد أن وقعت الحكومة المصرية العقد الذى عرضه عليها «ماركونى» افتتحت الاذاعة المصرية الرسمية بأول بث لها فى ٣١ مايو عام ١٩٣٤. وتدمت — عند نشأتها فورا — مسرحية « يوليوس قيصر » لشكسبير(١) .

فى العدد القادم

* **الملابسات التاريخية لظهور النص المعروف بحجر رشيد**
مادة اولية لمسرحية وثائقية عن صراع الشعب ضد الاستبداد الأجنبى المطلق
أحمد على بدوى

* **عن النقد الأدبى المعاصر**
مصادر الأدب واهدافه الانسانية فى الاتجاهات النقدية الملتزمة
نبيل فرج

---

(١) انظر كتاب « الاذاعة المصرية فى نصف قرن » — القاهرة — عام ١٩٨٤ — تاليف محمد فتحى .

* سينما

محاولة إقناع بالألوان

عبد التواب حماد أبراهيم

فى عام ١٩٨٤ (المقبل) تسود للشيوعية ، باجهزتها الشمولية ، دولة « اوشانيا العظمى » (امريكا الجنوبية ـ امريكا الشمالية ـ جزر الأطلنطى) بعاصمتها لندن ٠

وتدار امور الدولة من خلال وزاراتها السيادية الأربع : الصدق ، والسلام ، والحب والرخاء ٠ وبطلنا « ونستون سميث » ، عضو حزب من اكفأ الاعضاء فى وزارة الصدق ، موكول اليه تزييف الحقائق ، والوثائق ويراقب بمرارة ، الاختفاءات الغامضة للافراد بدولة أوشانيا ، ومقته للحزب فى قرارة نفسه لا يمنعه من منافقته بذكاء شديد ، فى تزييف مشاعره الظاهرة ٠

وفجاة يقرر سميث ، كسر حصار المراقبة المضروب حوله وحول الجميع ، ولو فى داخل غرفته القذرة ، ليبدأ فى ممارسة الردة ، بكتابة مذكراته (وهى اكبر خطيئة فى حق الصدق الحزبى) ويصاعد من الممارسة بمقارنة اللقاء الجنسى ، مع « جوليا » : عضو منظمة محاربة العلاقات الجنسية بالدولة ٠

وفى رحلة التمرد الساكن ، على الرقابة التلفزيونية والفكرية ، والقيود اللغوية الجديدة للدولة ، يتعرف بمسئول حزبى كبير هو « أوبراين » للذى يبارك تمرده الصامت ، وخياناته المتنامية ، ويشجعه وجوليا على الانضمام الى منظمة « جولد شتين » المناهضة للحرب ، ويتأكد من اخلاصهما للتمرد ، عندما يبديان استعدادهما لارتكاب كل الموبقات ، وخيانة « الأخ الأكبر » الذى هو زعيم الحزب (مثلا) ، من أجل المنظمة المناهضة ٠

ثم تقع الواقعة ، ويضبط سميث وجوليا فى حالة تلبس جنسى بمعرفة جهاز التلصص الرسمى ، ويقتادون الى وزارة الحب ، للمحكمة ، والتعذيب ، وغسل المخ على يد « أوبراين » الذى خدعهما ، ونظاهر بالمصانعة فى رحلة الخيانة العظمى ·

هذه هى خلاصة الرواية التى اباحها لنفسه « جورج أورويل » عام ١٩٤٨ ، وقرأها وقتئذ ، عشرات الملايين ، باكثر من ستين لغة · واقامت الدنيا واقعدتها بضجة تناسب عام كتابتها ·

ولكن هل يجوز لهذه الرواية ـ اذا نشرت بعد هذا التاريخ باربعين سنة ـ أن تحدث نفس الضجيج ونفس الصخب ؟ ان تقادم العهد ، بروايات الخيال الجامح أو ما يمكن تسميته فى تعميم شديد ، بأدب النبوءات ، ـ يجعل من « ١٩٨٤ » اليوم مدعاة للسخرية أو التسلية ، او كتابا للمبالغات العبثية المشابهة ·

ومع تغير الزمن (٤٨ ـ ٨٦) فقد مرت من تحت الجسور مياه كثيرة ، لم تعد تسمح لجورج أورويل ، صاحب هذه الرواية الكئيبة ، أن يحدث نفس التاثير ، بذات اللغة التى استعملها اربعين عاما ·

وكان لا بد لاورويل جديد من الظهور فى الثمانينات ، يستخدم لغة عصرية ، تحيل العمل من اللغة الواقعية الى تطبيق من تطبيقات الواقعية المزيفة ، التى تلبس زى المعاصرة والتى اصطنعوا منها مصطلح المودرنيزم لكى يصنع فارس الثمانينات ، نفس المساحة من الأثر ، ولكن فوق الشاشة العريضة ·

فضمن أسبوع الفيلم البريطانى بسينما كريم شاهدنا عرضا لهذه للرواية وبعرض الفيلم البريطانى ، المسمى « ١٩٨٤ » أصبح من اللائق بنا تماما ، أن نشرع فى تأبين السينما التى عرفناها بالمشاهدة ، أو المطالعة ، على امتداد قرن كامل أو يكاد ·

فلم يعرف تاريخ الصور المتدفقة ، كابوسا فيلميا على هذه الدرجة ، من الطنين والالحاح ، واحتجاز المشاهدين بالاكراه ، باوقع مما فعل «ميشيل رادفورد» فى معالجته السينمائية الخالصة ، التى جاز بها طى سجلات السينما المعاصرة ، بتواضع شديد لصالح صفحة واحدة غير مسبوقة ، فى تطبيقات الفن السابع ، على وجه الاطلاق ·

فالفيلم ـ فى عبارة مسفة ـ هو من افلام الدعاية السياسية المضادة ، لما اصطلح على تسميته ـ امريكيا ـ بالنظام الشمولى ، فى الاتحاد السوفيتى بالذات ٠

وموطن الاسفاف فى هذه العبارة الاضطرارية ، هو اقترانها فى الذهن بكل الرصيد السياسى السابق للسينما الهليودية ، والتى لا تقوى ، بقضها وقضيضها مجتمعة ، على احداث ٠٠ نصف الاثر الذى يحدثه فيلم « رادفورد » فى نفوس المشاهدين ، بداية ، ثم وصولا الى مراكز الاستقبال الحية فى العقول ، اخيرا ٠

فالفيلم الذى يصل بالطرح ، الى ذروة ، قناعة ، تحيل المشاهد نفسه ، الى هارب من جحيم الشمولية ، بل الى مطارد يتلمس ثقب ابرة ، فى انفاق مظلمة وخانقة ، وعميقة ، هو بالتاكيد فيلم اقدم على استخدام (لغة) جديدة ، واعتمد اسلوبا مبتكرا فى الاقناع :

فالفلم الذى يصل بالطرح ، الى ندوة ، قناعية ، تحيل المشاهد من كل استعمالاتها التقليدية ، ليلجأ فقط الى الحالة الاستثنائية فى الاستخدام ٠

* وثائقية الصورة فى تسجيل الملامح ، احالها « رادفورد » الى نيجاتيف (نفسى) للمكان والزمان ، والانسان ، ولم يعد اثر الصورة الوصفية هو اثارة التساؤل عن مدى توصيف الاشياء بقدر ما اصبح التساؤل منصبا على ماهية الاشياء ٠ فالمكان ـ فيزيائيا ـ ثلاثى الابعاد لكنه ليس بساحة ، ولا قاعة ، ولا معسكر ، ولا مرآب ، ولا واقع ولا خيال ٠

ومبلغ الخبث فى الاخراج ، هو الذى يجعل للمكان حدودا وعلامات ، وعلى الارضيات بضع قاذورات ، وبالحوائط ما يشبه الترميمات ، وبالحيز بشر يتعاملون ، ومع ذلك تظل تلك كلها عناصر ايهام بالواقع ، لا تشى بالمكان ، بل تصنع من تجهيله أمام المشاهد ، هدفا اخراجيا يزرع النفور النفسى من المجهول ٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠ وهذه واحدة ٠

* واللون الذى تهللت لبزوغه صناعة السينما فى عالم الافلام ، واستخدمت جمالياته باسلوب رمزى ، فى بعض الاحيان ، لم يعد عند « رادفورد » مصدر ابهاج أو تمييز ، أو ترميز ، لكنه على وجه اليقين ، اصبح عنصر (تبغيض) بالغ الاثر ، حين استعمله المخرج ، أحاديا ، طيلة

للعرض ، وفى مواجهة كل الظروف ، لا يتنوع ، ولا يتدرج ، ولا يتبدل ، ولا يتزاوج ، ولا يغنى طـول الوقت ، فاضاف بالوطـأة ، على نفوس المشاهدين ، نفورا اضافيا من العالم السياسى الذى يعرضه الفيلم ...... وهذه اخرى .

* والاضاءة التى كانت مصدر قلق ، لمخرجى السينما (المنصرمة) ، تستغرقهم تصميماتها وتستهويهم ايحاءاتها ، باتت عند مخرج ١٩٨٤ ، مثبات درجتها ، الكـابية ، بطول الفيلم وعرضه ، معلمـا جـديدا فى رحلة النفـور .

* ويبدو ان صنـاع الفيلم قـد استوثقوا من هيمنـة التكنيك السينمائى ، الموظف بذكاء محسود ، على مشاهدين ارتبطوا منذ اللحظـة الاولى بمعطياته النفسية ، فقرر اولئك ، ان يمارسوا معهم لعبة المراودة ، حين يلوح المخرج فى توقيت محسوب ، ببعض مشاهد العالم الخـارجى ، وعلى فترات مدروسة ، فى لقطة المروج والمراعى المترامية ، فيكرسون بمثل هذه اللقطات شعور الاسر ، لدى المشاهدين ، حين داعبوا بها خيـال ابطالهم (المبرمجين) .

* وحتى التمثيل لم يخـل لحظـة واحـدة ، من قانون الاستثناء ، فاستبعدوا الممثل ، من مجال تشخيص الانفعالات ، واستبقاه المخرج ، لغرض ولحد طارىء ، هو العنصر المتحرك : ذى الملامح البشرية المـألوفة !!

* ولا يمكن ان تنمحى من الذاكرة ، لقطة طالت لبضع دقائق بالتركيز على وجه « ريتشارد بيرتون » ـ اوبراين ـ حتى لم نميز الحيلة التكنيكية التى اظهرته فى نهاية اللقطة الثابتـة صـورة « صحفيـة » لـ « اندريه جروميكو » بملامح السكون التى اعتادت عليهـا فى النشر ، كل وكالات الصحف والانباء . فيعمق المخرج الانجليزى ، لدى المتلقى ، فكرته عن مجتمع لا عواطف فيه .

✱ مهرجــان ✱

على قنــديل

جــدلية الحضور والغيــاب

✱ فى الذكرى الحــادية عشرة لرحيل الشاعر المصرى الشاب « على قنديل » اقامت محافظــة كفــر الشيخ مهرجانا أدبيا كبيرا كانت له اصداء واسعــة بلغت أسـماع العاصــمة الكبــرى ، وجـذبت انظـــار المهتمين والمتخصصين والنقــاد · وقــد اقيم المهرجان فى بيت ثقــافة كفر الشيخ يوما ، واليوم الآخر بالنادى الرياضى !!

« على قنديل » الشاعر ·· طالب الطب ·· الانسان مرهف الحساسية حــد الانصهار ، مات ولم يتجاوز بعــد الثانية والعشرين من العمــر · خلف ديوانا صغيرا هو « كائنــات على قنــديل الطــالعة » ، ووشى هذا الديوان بموهبة فــذة لم تتح لهــا عبثية القــدر فرصة الامتداد والتنامى والاكتمــال ·

شهدت لعلى قنديل بهــذا الــدور الكبير الــذى كان ينتظــره بعض الكتابات السريعة التى اعقبت وفاته ، والتى كان أبرزها ما كتبه كل من : غالب هلسا ، وسيد حجاب ، والدكتور جابر عصفور ·

استمر المهرجان لليلتين متتاليتين ، والقى كلمة الافتتاح الشـــاعر الكبير « محمد عفيفى مطر » ـ الذى كان بمثابة الاب الروحى للشاعر الفقيد· تلى ذلك كلمة للناقد / القاص خيرى شلبى ، واعتلى الشاعر حلمى سالم المنصة كى ينشد من شعر الراحل :

انا الشــعر
والشعر ياقوتتى الأنثوية
هل الكون يعلم انى اغنى
لآخــر ما بعثرته جيــاد البرية

غنى بعــد ذلك « مصطفى عصام » فى اقتــدار من كلمات «على قنديل» مع عزف منفرد على العود · وتواترت قصائد رفاقه من الشعراء : امجــد

ريان ، ووليـــد منير ، وحلمى سالم ، كما التقى الضيف الشاعر الفلسطينى « محمد حسيب القــاضى » قصيدة جديدة لم تنشر بعــد ٠

كذلك شارك بقراءة الشعر كل من للشعراء : ابراهيم عبد الفتاح ، ومشهور فواز ، ومهدى مصطفى ، عبد الدايم الشاذلى ٠

وفى ختــام الليلة الاولى قرأ حلمى سالم دراسة نقــدية للشاعر حسن طلب بعنوان « من البارودى الى على قنديل » ، ثم تلى الشاعر « محمد الشهــاوى » مرة أخرى ما تيسر من اشراقات على قنــديل الشعرية :

لا حفيف ٠ لا زهر ٠ لا خرير ٠
والنيل يضطرب ولا يريم
وانظر حولى :
غابة من كهرباء لزجة تعلق بين الحلم والاقامة
قائمة بالعطلات والكتب المدرسية
وحينما ينبجس الراس فى الليل
يبدا ميدان الحسين فى الضيق ، فى الضيق ٠
يلتف كخيمــة ملهمة ٠

استمر عرس الذاكرة لليلة اخرى ــ أيضا ، حيث شارك الشعراء : أحمد الحوتى ، وأحمد سماحة ، وعلى عفيفى ، وطاهر البرنبالى بقــراءة أشعارهم ٠ وقرأ حلمى سالم من شعر « على قنديل » قصائد : سريناده ، ووردة ، والوحــدة ، ووردة الهدوء والضجيج ٠

لقــد كان « على قنــديل » شهادة دامغة على زمن ردىء يقتل الشعراء٠ ولكن صوت الشاعر لم يزل يمتد عمقــا فى تراب الحلم ــ ورغم كل شىء :

مقفلة شرفات الدار
والمصباح غائب
لا اهـــل
لا موقــد نــار
لا فوضى تتجــاذب ٠
رحلت ادراج الاسرار ٠
معهم الا صوت نام
وتعلقه قطرات المــاء الســائل ٠

* من الصحافة الأدبية *

صلاح عبد الصبور

فى ذكراه الخامسة

* فى الذكرى الخامسة لرحيل الشاعر الكبير « صلاح عبد الصبور » ·· أصدرت مجلة « القاهرة » فى عددها الأخير ملفا خاصا بهذه المناسبة يتضمن هذا الملف دراسة عن مسرح عبد الصبور الشعرى بعنوان « مسرح صلاح عبد الصبور من القصيدة الى المأساة » بقلم الدكتور مدحت الجيار ، وتحقيقا أدبيا عن أثر صلاح عبد الصبور فى الشعر المصرى المعاصر ·· كتب التحقيق وليد منير واشترك فيه عديد من الشعراء والنقاد منهم الدكتور « صلاح فضل » و « ابراهيم فتحى » و « عبد المنعم عواد يوسف » و « محمد سليمان » و « حلمى سالم » ·

من محتويات هذا الملف أيضا دراسة بعنوان « صلاح عبد الصبور ·· والاقتراب من الشعبية » للشاعر أحمد الحوتى ، بالاضافة الى قصيدة شعرية للشاعر فولاذ عبد الله الانور ، ومشهدان من مسرحية « بشر الحافى ·· يخرج من الجحيم » للدكتور عبد الغفار مكاوى ، وقد كتبت هذه المسرحية فى الذكرى الخامسة لرحيل الشاعر الكبير ·

* * *

*** ديوان ***

جديد محمود درويش ٠٠

* صدر اخيرا عن دار الكلمة للنشر ديوان « جديد » للشاعر الفلسطيني الكبير « **محمود درويش** » بعنوان « **هي اغنية ٠٠ هي اغنية** » ٠٠ يحتوى الديوان على ست عشرة قصيدة كتبت فيما بين عامى ١٩٨٤ ، ١٩٨٥ ، وتدور فى معظمها حول تجربة الخروج من بيروت ٠ تتميز قصائد درويش هنا بنبض غنائى ثورى عارم فيما يمزج ـ كعادته ـ بين اليومى والاسطورى من خلال لغة مرهفة كحد الموسى ، مشدودة الأطراف ، زاخرة بشحنة دراميــة فاعلة ٠

« امر على الحب كالغيم فى ماتم الشجرة

ولا سقف لى ، لا مطر

امر كما يعبر الظل فوق الحجر

واسحب نفسى من جسد لم اره

واحمل قلبى قميصا على كتفى » ٠

يواصل « محمود درويش » رحلته الفنية الجديدة التى بداها فى « مديح الظل العالى » و « حصار لمدائح البحر » ساعيا باقصى طاقته الى تاسيس حساسية جمالية متميزة تنهض على التكثيف والتضفير والتقاط التفاصيل الصغيرة الموحية ، وتوظيفها توظيفا فنيا رخيصا ٠

* * *

* قبل رفع الستار *

« الجـــذور » ...

قراءة مسرحية لظواهر التمثيل الشعبى !!

* فى منتصف الشهر القادم ، يبدأ المسرح المتجول سلسلة عروضه للموسم المسرحى الجديد ، واللتى تأتى هذا العام فى شكل جديد من الناحيتين .. الشكلية ، وناحية المضمون . فمن حيث الشكل تأتى كل العروض متشابكة يربطهـا موضوع واحد ، حدده المحتوى ـ المضمون ، بـ « قراءة مسرحية فى تاريخ المسرح العربى » .

اول العروض معنــون « بالجذور » من اعـداد واخراج ابو بكر خالد شلقامى . ويتعرض النص للسمات العامة فى كافة اشكال التعبير الشعبى فى مجال المسرح مثل « الحكواتى ، خيال الظل ، شاعر الربابة ، السامر ، الحياظين ، المقامات » والى آخر اشكال الظواهر المسرحية الشعبية .

ويقوم العرض بالاستعراض التاريخى لهذه الظواهر التمثيلية ، ثم يقوم بربطها بالواقع الاجتماعى / السياسى المصاحب ، واثر هذه الظواهر من حيث انتشارها أو انحسارها . وايضا التعرض للامكانيات المسرحية الحديثة التى يمكن استخدامها من هذه الظواهر .. بمعنى جدولة هـذه الظواهر أمام الحالة المسرحية الحالية عرضا وتأليفا وتمثيلا وطرق اخراج .

يتم ذلك فى اطار مجموعة من الأشخاص ترحل فى عمق التاريخ المسرحى وتستخرج من جوف هذا التاريخ تلك المظاهر ..

ويشترك فى العرض ، زين نصار ، مخلص البحيرى ، عبد العزيز عيسى ، حسن الديب ، عمرو سامى ، ديكور ركان خالد .. وسوف يقدم العرض فى اطار مفردات الفرجة الشعبية .

* * *

❋ رسائل جامعية ❋

مسرح ابراهيم رمزى

❋ « **مسرح ابراهيم رمزى** » هو عنوان رسالة الدكتوراه المقدمة لكلية الآداب ـ جامعة الاسكندرية من الباحثة **نجوى ابراهيم عانوس** • اشرف على الرسالة الدكتور محمد مصطفى هدارة عميد الكلية ، ويشترك فى المناقشة الدكتور عز الدين اسماعيل رئيس أكاديمية الفنون والدكتورة بنوســة زكريا •

تحتوى الرسالة على تصدير ثلاثة أبواب مذيلة « ببلوجرافيا وصفية لكتابات ابراهيم رمزى » • والباب الأول يحمل عنوان « مسرحيات رمزى بين الترجمة والتمصير » ، ويناقش الباب الثانى الاستلهام التاريخى فى مسرح رمزى من خلال استعراض مسرحياته التاريخية والروافد الشعبيــة والغربية فى هذه المسرحيات •

ويحوى الباب الثالث الاوبريت ومسرحيات رمزى الاجتماعية من خلال دراسة فنية •

وقد اعتمدت الباحثة على المنهج التحليلى المقارن فى اعداد الرسالة • وتعد رسالة الباحثة نجوى ابراهيم عانوس هى أول الرسائل العلمية التى تتعرض لمسرح ابراهيم رمزى • والجدير بالذكر أن الباحثة قد أعـدت رسالة المـاجستير حول مسرح يعقوب صوع ، وقد تم نشر الرسالة فى كتاب تحت نفس العنوان من الهيئة العامة للكتاب فى سلسلة الكتب النقدية •

❋ ❋ ❋

* كتب جـديدة *

« مدخل الى السيموطيقا »

* صــدر أخيرا عن دار الياس العصرية كتــاب : « مـدخل الى السيموطيقا » ، اشراف الدكتورة سـيزا قاسـم والدكتور نصر حامـد أبو زيد • يحتـوى الكتــاب على بعض المقالات المترجمة لابرز علمـاء السـيموطيقا » ، اشراف للدكتورة سـيزا قاسم والدكتور نصر حـامد مؤلفة لمجموعة من الباحثين والعلماء ابرزهم : د• فريال غزول ، د• سيزا قاسم ، د• امينة رشيد ، د• عبد الرحمن أيوب •

يبحث الكتاب فى انظمة العلامات فى مختلف فروع المعرفة الانسانية •

* * *

« دياب » •• بالانجليزية !!

* عن دار « يروتا » للنشر التابعة لجامعة كولومبيا ، تصدر اعمال المسرحى الراحل محمود دياب « الغرباء لا يشربون القهوة » و « الرجال لهم رؤوس » باللغة الانجليزية • ترجمة للدكتورة / الشاعرة الفلسطينية سلمى الخضراء الجيوسى • والجدير بالذكر ان العملين السابقين ترجمـا الى اللغة الألمـانية فى العام المـاضى •

* * *

السريالية •• من هيئة الكتاب

* صدر مؤخرا للصحفى سمير غريب كتاب « السريالية فى مصر » عن الهيئة العامة للكتــاب • والكتاب محـاولة لطرح الحركة الثقافية فى الثلاثينيات والاربعينيات وما كانت تموج به تلك الفترة من الحرية الفكرية والقضايا الثقافية ومواكبتها للحركة الثقافية العالمية •

والكتاب يقدم الحركة السريالية مثال على ذلك التلاحم بين الحركة الثقافية / الفنية والواقع .

* * *

السهم والشهاب ..

* مطبوعات الرافعي اصدرت كتابا للدكتور شاكر عبد الحميد تحت عنوان « السهم والشهاب » . وهو عبارة عن ١٣ دراسة حول اعمال كلا من يحيى الطاهر عبد الله ، وعبد الوهاب الأسوانى ، وابراهيم أصلان ، وعبده جبير ، ومحمود الوردانى ، وآخرون ..

وجدير بالذكر ان معظم هذه الدراسات ـ التى احتواها الكتاب ـ نشرت فى مجلات ودوريات مصرية وعربية .

* * *

المطر .. قصص المقاومة الفيتنامية !!!

* عن دار « آفاق عربية » بالعاصمة العراقية ـ بغداد .. صدر مؤخرا كتاب « المطر » ـ قصص فيتنامية ترجمهما للغة العربية القاص شمس الدين موسى وذلك ضمن سلسلة الكتب المترجمة .

تحتوى المجموعة على سبع قصص ، تتناول أدب المقاومة الفيتنامية امام الغزو الأمريكى لفيتنام الجنوبية .

* * *

* نـــدوة ** *

والنيل اخضر فى العيون ٠٠

* اقام اتيليه القاهرة فى للتاسع من هذا الشهر ، ندوة حول ديوان « **والنيل اخضر فى العيون** » للشاعر **وليد منير** ٠ اشترك فى الندوة الدكتور صلاح فضل والناقد ابراهيم فتحى ٠

صدر الديوان ضمن سلسلة الابداع العربى عن الهيئة العامة للكتاب فى أواخر عام ١٩٨٥ ، وهو الديوان الثانى للشـاعر بعـد ديوانه الأول « الرعوى الذى فاجأ السهل بين الدم الضال والداكن المستحيل » ٠

يضم الديوان ٢٦ قصيدة ، وقد كتبت هذه القصائد فيما بين عام ١٩٧٤ وعام ١٩٧٩ ٠

كذلك ــ وخلال الشهر نفسه ــ من المتوقع مناقشة الاعمال الابداعية لكل من فاروق عطية وعبد الله خـيرت « رحلة الليـل » و « حجر دافىء » للدكتورة رضوى عاشور ٠

* * *

*** معـــرض ٠٠ ***

٢٠ فنان خليجى ٠٠٠

والتمهيد لبينالى القاهرة الدولى !

* وسط مشهد الأبواب المغلقة لقاعات العرض للفنون التشكيلية - والمعتـاد صيفا - فى الاجازة السنوية ٢٠ فنانا خليجيا جاءوا لفتح الأبواب المغلقة لقاعدة اخناتون بمجمع الفنون بالزمالك ليقوموا بعرض أعمالهم فى اطار المعرض الثامن لاصدقاء الفن التشكيلى الخليجى ٠

جاءت الاعمال ما بين التصوير الزيتى والوان المـاء والخزف والنحت والحفر ٠٠ والاعمال تمثل اتجاهات مختلفة ، ومدارس فنية متعددة ، وكان المشتركون اغلبهم من جيل الشباب ٠ فقد شارك من الكويت الفنان جاسم بوحمد ، ومن العربية السعودية الفنان فؤاد المغربى والفنانة منيرة ومن البحرين جاءت الفنانة بلقيس فخرو ٠

ومن المعروف أن بينالى القاهرة الثانى للفنون التشكيلية يعقد فى الشهر القادم ٠

* * *

*** أدب عالمى ***

« اوديسا ايرلندية ـ شبيهة بألف ليلة ··

تطفو على سطح ذاكرة الأدب الأوربى !!

* قصة « **برندان الملاح** » الاسطورة الايرلندية القديمة عادت من جديد لتطفو فوق سطح الذاكرة الاوربية هذه الايام من خلال معرضا بهولندا يتام حاليا ··

وكانت قصة « برندان الملاح » ، وهو راهب ورحالة ايرلندى اكتشف اليابسة عبر المحيط فى القرن السادس رواية محببة لم تخلو مكتبة منهـا فى العصور الوسطى · وقد رددها الرواة ونسخت فى طول اوربا وعرضها وعندما اكتشفت المطبعة صدرت منها ٣٥ طبعة !!

وتسلط رواية « برندان » ـ الأوديسا الايرلندية ـ الضوء على سيطرة القصة على خيال العصور الوسطى وتبين ما طرأ عليها من تغيرات وهى تتردد على السنة الرواة عبر القرون · وتسير الرواية كذلك احتمال قيام الرهبان الايرلنديين بالفعل بالابحار الى أمريكا فى قوارب جلدية شمالا بطريق اسكتلندا وجزر شتلاند وايسلندا ·

وقد أبدى العلماء الهولنديون اهتمامهم بالموضوع ، ذلك لان بين أقدم النصوص باللغة الهولندية قصيدة تعود فى تاريخها الى القرن الثانى عشر عنوانها « رحلة برندان » ولا توجد غير نسختين من هذه القصيدة ·

وصرح البروفسور « وليام جيرتسن » أحد أساتذة جامعة « بوترخت » الهولندية ، بان الرواية هى أول رحلة من نسيج الخيال فى اوروبا الغربية ، وهى تشبه الياذة هو ميروس ، والف ليلة وليلة ·

رقم الايداع ٦١٧١/١٩٨٣

شركة الأمل للطباعة
والنشر والتوزيع
"موافيتلى سابقا"

١٩ ش محمد رياض - عابدين ت ٩٠٤٠٩٦